<36611231590017

<36611231590017

Bayer. Staatsbibliothek

b. 670

A. Gr. ~~385~~.

Aristoteles

Oc. 933 1/2

Existiert Repr.
Hildesh. 1973

12:00

16.3.81

Anct. Gr. Vet. 80. p. 391.
Arist. 8.

Aristoteles

Dichtkunst,

ins Deutsche übersetzet,

Mit Anmerkungen, und besondern Abhandlungen,

versehen,

von

Michael Conrad Curtius,
der Königlichen deutschen Gesellschaft
in Göttingen Mitgliede.

Hannover,
Verlegts Johann Christoph Richter
1753. Nr. 271.

Principia

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Dem

Hochgebornen Freyherrn,

HERRN

August Wilhelm

Freyherrn

von Schwichelt,

Sr. Königl. Majestät von Großbritannien
wirklichem geheimen Rathe und
Staatsminister,

Erbmarschall des Hochstifts Hildesheim,

Erb- und Gerichtsherrn zu Flachstöckheim,
kleinen Ilsede, Sievershausen, und Ostlutter,
wie auch zu Peina, und Goslar ꝛc.

Meinem gnädigen Herrn.

Hochgeborner Freyherr,

Gnädiger Herr,

Ew. Hochgeborne Excellenz sind, durch tausend Proben Ihrer Gnade gegen mich, über alle Ausdrücke der beredtesten Dankbarkeit erhoben: mir bleibet nichts, als das Gefühl eines beschämten und erkenntlichen Herzens, übrig. Diese ersuchet Ew. Excellenz um Erlaubniß, Ihnen meine Ueber-

setzung der aristotelischen Dichtkunst, als ein Opfer meiner Erkenntlichkeit und Ehrfurcht, weihen zu dürfen. Ein Zoll, der um so viel gerechter ist, je tiefer Dero Einsicht in das Wesentliche der schönen Wissenschaften dringt, und je wichtiger der Antheil ist, den Ew. Excellenz an diesem Werke haben. Durch Dero Aufmunterung unterzog ich mich zuerst dieser Arbeit, und oft ist es Denenselben gefällig gewesen, mir Dero gründliche Gedanken über einige Vorwürfe mitzutheilen, und dadurch mein Werk zu verschönern. Gnädiger Herr, ich führe keine andere Gründe zur Rechtfertigung meines Vornehmens an, als solche, die von Ew. Excellenz Gnade gegen mich, und von meiner Pflicht, hergenommen sind. Ich verehre in Ew. Excellenz den Men-

schenfreund, den Wohlthäter, und, wie-
wohl nicht ohne einige Furcht, den Kunst-
richter. Diese Eigenschaften geben mir
überflüßigen Stoff zur Bewunderung.
Der ganze Umfang der Vollkommenhei-
ten eines so großen Geistes verwirret mei-
ne Begriffe. Ich überlasse es der Nach-
welt, den künftigen Jahrhunderten, das
Bild Ew. Excellenz als das Muster ei-
nes Richters, eines Staatsministers,
eines Gelehrten, eines Mäcens der Ge-
lehrten, und, was noch schätzbarer ist, als
das Muster eines vollkommenen Men-
schen, vorzulegen, und der Vorsicht das
Leben Ew. Excellenz, als den Zeitpunct
ihrer Glückseligkeit zu verdanken.

Ich sage Ew. Excellenz gleichfalls
nichts von meinen eifrigen Wünschen für

Zuschrift.

Dero hohes Wohl. Meine Gesinnungen sind Denenselben bekannt. Ew. Excellenz sind überzeuget, daß der Zweck meines Ehrgeizes sey, mit der vollkommensten und reinesten Ehrerbietigkeit zu verharren

Hochgeborner Freyherr,

Gnädiger Herr,

Ew. Hochgebornen Excellenz

unterthäniger Knecht

Michael Conrad Curtius.

Vorrede.

Daß auch die Verdienste der größten Geister dem Eigensinne der menschlichen Urtheile, und der Unbeständigkeit des Geschmacks, unterworfen sind, ist ein untrüglicher Beweis der menschlichen Schwachheit, und der Ungewißheit unserer Erkenntniß. Zwar daß ein Weise, ein Uhse, nur in ihren Zeiten groß gewesen, daß ihre Schriften, nach ihrem Tode, mit ihnen, in eine ewige Vergessenheit gefallen, zeuget von der Einsicht des damaligen Jahrhunderts. Aber daß auch Männer, deren Werke sich die Bewunderung der ganzen Welt erworben, nachhero in eine so schimpfliche Verachtung gerathen, kann mit nichts, als mit der Barbarey der auf sie folgenden Zeiten entschuldiget werden.

Vorrede.

Homers Schicksale sind bekannt: das Alterthum ehrete ihn mit einer reineren Ehrfurcht, als alle ihre Gottheiten, seine Ausspruche waren heiliger, als die Orakelsprüche. Neuere Kunstrichter haben ihn zu stürzen, und andere in dem Besitze seines Ruhms zu erhalten gesucht. Die Schicksale des großen Stagyriten sind noch abwechselnder. Unter den Alten, vor dem Anfange des Christenthums, ward er als das Haupt einer philosophischen Secte angesehen. Unter dem Christenthume verdrängte er alle übrige philosophische Secten: Seine Weltweisheit ward selbst von den christlichen Lehrern angenommen, und ungeachtet der Bemühungen etlicher Geistlichen, die wohl gar seine Schriften dem Feuer zuerkannten, ward sein Ansehen fast dem Werthe der kanonischen Bücher gleich geschätzet. Nach der Zeit bestritt ihn Ramus; die Urheber der Reformation verachteten ihn; Cartesius Sätze verbanneten seine Weltweisheit, und durch Thomasen fiel er, wenigstens in Deutschland, in eine solche Verachtung, daß man ihn für einen der elendesten Schriftstel-
ler hielt. Leibnitz und Wolff stelleten seine Ehre wieder her; und noch itzt wird er von einigen gelobet, von andern getadelt, ohne

von einer oder der andern Partey gelesen und verstanden zu werden.

Diese abwechselnden Schicksale treffen aber nur die philosophischen Bücher des Aristoteles. Seine Poetik blieb frey davon. Die Bemühungen in den philosophischen Wissenschaften sind nicht allemal ein Merkmaal aufgeklärter Zeiten. Wie philosophisch, aber auch zugleich barbarisch, war nicht der ganze Zeitlauf vom eilften bis zum sechzehnten Jahrhunderte? Die Werke des Witzes und der Dichtkunst aber sind die Bürgen des guten Geschmacks und der Vernunft. In der Zeit also, da die barbarische Spitzfündigkeit des Occidents die philosophischen Schriften des Aristoteles mit Erklärungen und Distinctionen verdunkelte, fand seine Dichtkunst weder Kenner, noch Leser. Die Araber erwiesen dieser vortrefflichen Schrift mehr Gerechtigkeit. Man übersetzte sie in die Sprache dieses Landes, und der berühmte Averroes suchte sie durch seine Erklärungen seinen Landesleuten deutlich zu machen. Nach dem Falle Constantinopels fanden die verscheuchten Musen ihren Aufenthalt in Italien, die schönen Wissenschaften fiengen an zu blühen: Aristoteles Dichtkunst mußte also vorzüglich aus

dem

dem Staube gezogen werden. Aldus, dem die Welt so viele Ueberbleibsel des Alterthums zu danken hat, veranstaltete die erste Ausgabe der aristotelischen Dichtkunst. Ich werde im folgenden von allen Ausgaben dieses Werks besonders reden.

Ich will mich nicht aufhalten, die Lobsprüche zu wiederholen, die man dem Verfasser selbst, oder dieser seiner Schrift beygeleget hat. Ich dürfte nur das Leben des Aristoteles beschreiben, so würde ich, ohne es zu wollen, seine Lobrede gemacht haben. Ich enthalte mich aber dessen, weil ich nicht leicht glaube, daß jemand hier das Leben dieses Philosophen suchen werde, und überdem in hundert Büchern zulängliche Nachricht von ihm zu finden ist, welche auszuschreiben und ihre Arbeit mir zuzueignen, ich zu träge, und zu gewissenhaft bin. Die Schrift des Aristoteles selbst aber wird einen jeden Leser von der Gründlichkeit der Gedanken des Verfassers, und von der Größe seiner Erkenntniß überzeugen. Er soll drey Bücher von der Dichtkunst geschrieben haben, wovon nur das erste vorhanden ist, und uns den unersetzlichen Verlust der beyden andern desto stärker empfinden läßt. Da er in dem ersten

Buche, welches wir noch haben, von der Dichtkunst überhaupt, und dem Trauerspiele und Heldengedichte insbesondere gehandelt, so scheint es glaublich, daß er, in seinem zweyten Buche, von den Comödien, den Satyren, Nomen, Dithyramben, und andern Gattungen der Gedichte geredet; in dem dritten aber von der Reinigung der Seelen von den Affecten, als dem Endzwecke der Dichtkunst. Daß Aristoteles mehr als ein Buch von der Dichtkunst geschrieben, ist aus seinen übrigen Schriften klar. Im dritten Buche seiner Rhetorik im achtzehnten Buche saget er: „Von dem Lächerlichen, und „den mancherley Gattungen desselben ist gnug „in den Büchern von der Dichtkunst gesaget„. Und in dem achten Buche der Politik im siebenten Capitel berichtet er uns: „daß er in „der Poetik von der Reinigung der Seele „gehandelt habe„. Beydes aber findet sich nicht in dem Buche von der Dichtkunst, welches wir itzt haben. Daß er aber insbesondere drey Bücher von der Poetik geschrieben habe, will man aus dem Diogenes, Plutarch und Boethius erweisen. Diogenes Laertius und Plutarch reden beyde von einem dritten Buche der aristotelischen Poetik. Castelve-

tro,

tro, Runnesius und Vossius behaupten, daß bey diesen Schriftstellern, statt des dritten Buchs der Poetik, müsse gelesen werden; das dritte Buch von den Poeten, weil ohne Streit ist, daß Aristoteles drey Bücher hievon geschrieben. Menagius scheint in seinen Anmerkungen zum Diogenes gleicher Meynung zu seyn. Die Muthmaßung dieser Kunstrichter scheint auch so ungegründet nicht zu seyn, da Diogenes, bey Erzählung der Werke des Aristoteles, nur zwey Bücher von der Poesie, aber drey von den Poeten, anführet.

Die Ordnung des Aristoteles ist folgende: Er bestimmet das Wesen der Dichtkunst, und setzet es in der Nachahmung, setzet darauf die Vorwürfe und Art der Nachahmung aus einander im ersten, zweyten, und dritten Capitel. Darauf geht er zu dem Ursprunge der Poesie überhaupt, und der Tragödie und Comödie insbesondere fort im vierten und fünften Capitel. Im sechsten Capitel giebt er einen Hauptbegriff von den wesentlichen Theilen der Tragödie. Im siebenten Capitel handelt er von der Fabel überhaupt, im achten von der Einheit der Fabel, im neunten von ihrer Wahrschein-

lichkeit. Im zehnten theilet er die Fabeln in ihre Classen. Im eilften handelt er die Katastrophe der Tragödie, sofern dieselbe durch die Glücksänderung und Wiedererkennung gewirket wird, ab. Im zwölften erzählt er endlich die äußerlichen Theile der Comödien. Hierauf tritt er näher zu dem Innerlichen der Tragödie. Er handelt im dreyzehnten Capitel von den Charakteren, im vierzehnten und funfzehnten von den Leidenschaften, und insbesondere dem Mitleiden und Schrecken. Das sechzehnte handelt von den Sitten, das siebenzehnte von den Gattungen der Wiedererkennung, das achtzehnte von der wirklichen Ausarbeitung einer Tragödie, das neunzehnte von der Knüpfung des Knotens und dessen Auflösung, das zwanzigste von den Meynungen und Gemüthsgesinnungen, das ein und zwanzigste, zwey und zwanzigste, und drey und zwanzigste vom Ausdrucke. Im vier und zwanzigsten wendet er die Regeln des Trauerspiels auf das Heldengedicht an, handelt von den Regeln des Heldengedichts im fünf- und sechs und zwanzigsten, und entscheidet endlich im letzten Capitel, ob dem Heldengedichte oder dem Trauerspiele der Vorzug gebühre.

Hein-

Vorrede.

Heinsius hat an dieser Ordnung vieles auszusetzen gefunden, und glaubet, daß die Capitel sich nicht mehr in der Ordnung befinden, als sie Aristoteles selbst geordnet gehabt. Er hat sich daher die Freyheit genommen, in seiner Ausgabe der aristotelischen Dichtkunst die gewöhnliche Ordnung dieses Buchs völlig über einen Haufen zu werfen, und die Capitel, nach seinem Gutdünken, sich folgen zu lassen. Herr Dacier hat sich bemühet, die gewöhnliche Ordnung zu vertheidigen: Doch sieht ein unparteyisches Auge leicht, daß dieselbige an einigen Orten besser seyn könnte. Ich bin aber dennoch der gewöhnlichen Ordnung nachgegangen, da selbst Herrn Heinsius Ordnung nicht nach den strengsten Regeln der Vernunftlehre eingerichtet zu seyn scheint, und überdem eine solche Veränderung für allzu gefährlich und verwegen angesehen werden könnte.

Ich muß nur noch die verschiedenen Ausgaben der aristotelischen Dichtkunst hinzufügen. Ich will mich nicht aufhalten, die Ausgaben der sämtlichen Werke des Aristoteles abzuschreiben, sondern nur der Poetik allein gedenken. Jedoch schmeichele ich mir nicht, alle Ausgaben angeben zu können.

Die

Vorrede.

Die erste Ausgabe ist vom Averroes, welcher die Poetik auch mit Anmerkungen erläutert hat. Jacob Mantinus hat beydes aus dem Arabischen ins Lateinische übersetzet und heraus gegeben. Alexander Paccius urtheilet in einem Briefe an den Leonicus, welchen er seiner eigenen Ausgabe vorgesetzet hat, nicht gar zu rühmlich von des Averrois Arbeit, weil nämlich der arabische Uebersetzer das Griechische nicht sattsam verstanden, und folglich den Sinn des Aristoteles nicht getroffen.

Die erste Ausgabe, die im christlichen Occidente das Licht gesehen hat, haben wir dem Fleiße des Aldus zu danken, der sie 1508 heraus gab.

Georgius Valla machete gleichfalls eine lateinische Uebersetzung davon, die Paccius aber seines Beyfalls auch nicht würdig findet.

Die Ausgabe Alexander Paccius ward 1536 von seinem Sohne Wilhelm Paccius besorget, obwohl dieselbe schon 1527 fertig war, und von dem Verfasser an den Leonikus geschickt ward. Weil er aber selbst durch den Tod verhindert worden, die letzte Hand an dieses Werk zu legen, diente die Unvollkommenheit der Uebersetzung anderen Ge-

lehrten zum Vorwande, eine gleiche Arbeit zu unternehmen.

Der erste, der nach ihm die Poetik herausgab, und mit Anmerkungen versahe, war Franciscus Robortellus. Ein Mann von vieler Einsicht in die Alten, dessen insbesondere Victorius mit vielem Lobe gedenkt. Sein Werk kam griechisch und lateinisch zu Florenz 1548, und zu Basel 1555 heraus.

Bald darauf, nämlich 1550, erschien zu Venedig die Ausgabe des Vincentius Madius und Bartholomäus Lombardus. Beyde haben mit gemeinschaftlichem Fleiße an der kurzen Erklärung gearbeitet, die weitere Ausführung und Anmerkungen sind von dem Madius allein. Seine Einsichten sind mir oft von großem Nutzen gewesen, und ziehe ich sein Werk an vielen Orten dem Victorius vor.

Etwa um dieselbige Zeit gab Ludewig Castelvetro eine italienische Uebersetzung und Erklärung der aristotelischen Poetik heraus, die sowohl zu Basel als Wien gedruckt ward. Er besaß mehr Witz und Belesenheit, als Urtheilskraft und wahre Gelehrsamkeit.

Nach ihnen kam Petrus Victorius, der gründlichste von allen Uebersetzern, und

Auslegern des Aristoteles. Die erste Ausgabe seines Werks hat Fabricius nicht angeführet, es läßt sich aber aus einigen Umständen der Zueignungsschrift an den Herzog zu Florenz Cosmus Medices schließen, daß selbige zwischen 1560 und 1564 herausgekommen sey, weil der Heirath der florentinischen Prinzeßinn mit dem modenesischen Hause gedacht wird, die in diese Jahre fällt. Die zweyte Ausgabe ist von 1573.

1575 sahe Alexander Piccolomini Erklärung der aristotelischen Dichtkunst zu Venedig das Licht.

Die Uebersetzung des Antonius Riccoboni ist von 1579. Ich gedenke derselben desfalls, weil fast alle Herausgeber der Werke des Aristoteles dieselbe beybehalten haben, ob sie gleich nicht eben die genaueste ist.

Sylburgs Ausgabe ist von 1584 mit wechelischen Schriften.

Die lateinische Auslegung des Paulus Benius kam zu Padua 1613 heraus.

1611 gab der große Daniel Heinsius die aristotelische Dichtkunst mit einer neuen Uebersetzung, und einigen wiewohl wenigen Anmerkungen, und einer besondern Abhandlung de constitutione tragoediae heraus. 1643 ward

eine neue Auflage davon gemacht, die hin und wieder vermehret ist, da hingegen in den Anmerkungen unterschiedliches ausgelassen ist.

1623 ward Theodor Goulstons Uebersetzung und Anmerkungen zu London gedruckt. 1696 ward eine neue Auflage davon veranstaltet, und Sylburgs und Heinsius Anmerkungen zu den seinigen hinzu gethan, welche zu Canterbury abgedruckt ward.

1633 gab ein berühmter Spanier, Namens Joseph Anton Gonzalez von Salas eine Erklärung der aristotelischen Dichtkunst heraus, nachdem 600 Jahr vorher Averroes in eben dem Lande die seinige bekannt gemacht hatte.

1674 gab ein Engeländer, Namens Riemer, mit Rapins poetischen Anmerkungen, die aristotelische Dichtkunst zu London heraus.

Friedrich Rappolt gab endlich 1687 die Poetik des Aristoteles heraus, worinn er aber den Text des Aristoteles nicht selbst anführet, sondern sich begnüget, den Verstand desselben beyzubringen und zu erklären.

Fast alle diese Ausleger trifft der Vorwurf, den ihnen Corneille macht, daß sie den Aristoteles, als Sprachkünstler, oder Weltweise, aber

nicht als Dichter erkläret haben. Man kann zwar die Worte, und einiger maaßen den Zusammenhang, aber nicht den wahren Sinn des Aristoteles aus ihnen lernen.

Herr Andreas Dacier unternahm 1692 die aristotelische Dichtkunst, als ein Kunstrichter zu erklären, er übersetzte sie ins Französische, und fügte die gründlichsten Anmerkungen hinzu. Wenigstens hat Hr. Dacier durch dieses Werk ein gütigeres Urtheil verdienet, als Herr Voltaire, in seinem Tempel des Geschmacks, von ihm fället. Nur möchte man dieses an ihm aussetzen, daß er bisweilen den Aristoteles nach seinen vorgefaßten Meynungen reden läßt, und eine fast sclavische Ehrfurcht gegen alle Sätze desselben heget. Ich halte mich verbunden, hier öffentlich mit Dankbarkeit die Verbindlichkeit zu erkennen, die ich seinem Werke habe, indem mir solches bey meiner Uebersetzung und Anmerkungen oft den Verstand des Verfassers erleichtert hat.

Mir bleibt nichts mehr übrig, als noch etwas von der Absicht meiner Arbeit selbst zu gedenken. Viele Gelehrte haben ihre Verwunderung zu erkennen gegeben, daß ein so schätzbares Stück des Alterthums, als die Dichtkunst des

Vorrede.

Aristoteles ist, noch nicht in die deutsche Sprache übersetzet worden, da man diese Ehre den schlechtesten Schriften unserer Nachbaren täglich erweiset. Ich fassete den Entschluß, diese Uebersetzung zu unternehmen. Des Herrn geheimen Raths Freyherrn von Schwichelt Excellenz, in dessen Diensten zu stehen, ich die Ehre habe, munterten mich zu meinem Vorhaben auf. Ein gleiches geschahe von meinem grossen Gönner, dem Herrn Canzler von Mosheim, und den Herren Professoren Gottsched und Gellert. In den Stunden, welche mir von den Geschäfften meines Berufs frey blieben, habe ich endlich diese, im Grunde mühsame, Arbeit zum Stande gebracht; und unterwerfe dieselbe der Beurtheilung kritischer Leser.

Ich habe in meiner Uebersetzung mir zum Ziel gesetzet, den völligen Nachdruck des Griechischen auszudrücken, ohne dabey der Zierlichkeit und Flüßigkeit unserer Sprache Zwang anzuthun. Ich schmeichele mir nicht, diesen Endzweck völlig erreichet zu haben. Der Ausdruck des Griechischen in dem Texte des Aristoteles ist so körnigt und gedankenreich, und die Art zu denken, in beyden Sprachen so unterschieden, daß eine Uebersetzung

tzung nicht leicht fähig ist, die Schönheit des Griechischen in die deutsche Sprache zu bringen.

In meinen Anmerkungen habe ich die Wahrheit, so wie ich sie aus der Ueberzeugung erkenne, mir zum einzigen Augenmerke gesetzet. Ich habe mir die Freyheit genommen, Männern, deren große Verdienste ich verehre, zu widersprechen, und von ihren Meynungen abzugehen. Ich bin von der Wahrheitsliebe dieser Herren gewiß, daß sie keinen Beyfall verlangen, der die Ueberführung des Verstandes nicht zum Grunde hat. Vielleicht habe ich geirret, und mich durch fehlsame Schlüsse verführen lassen, so sehr ich mich auch bemühet habe, keinen Satz, ohne gründliche Beweise, zu wagen. In diesem Falle bin ich so willig, als schuldig, meine begangenen Irthümer öffentlich zu erkennen, und zu wiederrufen.

Verschiedene Materien, die für die Anmerkungen zu stark anwuchsen, habe ich, als besondere Abhandlungen, dem Werke beygefüget. Meine Absicht ist folglich nicht gewesen, eine vollkommene Ausführung der abgehandelten Materien zu geben, aus welchem Gesichtspuncte ich, dieselben anzusehen, bitte.

Geschrieben Hanover den 11 Jenner 1753.

Meine

Vorrede.

Meine Absicht war, die Anmerkungen unter den Text drucken zu lassen, um dadurch meinen Lesern die Mühe des Nachschlagens zu ersparen. Ich habe desfalls manche Anmerkung kurz abgebrochen, und andere gar weggelassen, damit selbige nicht allzu viel Platz einnehmen möchten. Da ich aber nicht selbst bey dem Drucke habe gegenwärtig seyn können, so ist dieses aus der Acht gelassen, und dem Werke die gegenwärtige Gestalt gegeben worden.

Aristo-

Aristoteles
Dichtkunst.

Erstes Capitel.

Von dem Unterscheide der nachahmenden Wissenschaften, (wohin die Dichtkunst gehöret) welcher aus der Verschiedenheit der Mittel oder Werkzeuge der Nachahmung entspringt.

Hauptplan des Verfassers.

Die Dichtkunst überhaupt, und deren besondere Gattungen, die Wirkungen einer jeden von denselben, die Einrichtung der Fabeln, in einem regelmäßigen Gedichte; die Anzahl und Beschaffenheit der Theile dieser Wissenschaft; und was sonst in diese Materie einschlägt; soll der Vorwurf unserer Abhandlung seyn. Wir wollen nach der Vorschrift der Natur, von den ersten Grundsätzen den Anfang machen.

Alle Arten der Gedichte sind Nachahmungen. Dreyfacher Unterscheid der Nachahmung.

Das Heldengedicht, das Trauer- und Lustspiel, die Dithyramben [1], und die meisten Stücke der Flöte und Leyer [2], sind überhaupt Nachahmungen. Jedoch mit einem dreyfachen Unterscheide: welcher durch die Verschiedenheit der Werkzeuge und Mittel, oder der Materie, oder endlich der Art der Nachahmung bestimmet wird [3]. Denn wie die Maler vermittelst der Farben und Figuren, theils durch die Kunst, theils durch die Uebung allein, Schildereyen machen, zum Theil aber beydes (Kunst und Uebung) mit einander verknüpfen [4]; so geschehen auch in den oberwähnten Künsten alle Nachahmungen durch die Abmessung, Rede und Wohlklang einzeln, oder zusammen genommen [5].

Erster Unterscheid, der durch die Mittel und Werkzeuge der Nachahmung bestimmet wird.

Die Flöte, Leyer, und wo noch andere (Instrumente) von gleicher Art sind, als etwa die Schalmeyen, bedienen sich der Abmessung und des Wohlklanges allein [6]. Die Nachahmung der Tänzer geschihet durch die bloße Abmessung, ohne Wohlklang: denn durch figürliche Abmessungen, (Leibesstellungen) drücken sie Sitten, Leidenschaften, und Handlungen aus [7]. Das Heldengedicht ahmet in ungebundener oder in gebundener Rede nach [8]: im letztern Falle mischet sie entweder alle Versarten untereinander [9], oder sie bedienet sich, wie bisher gebräuchlich gewesen, nur einer Gattung des Sylbenmaaßes.

Weitläuftiger Begriff des Heldengedichts.

Außer einem so weitläuftigen Begriffe der Epopee, (nämlich, daß sie eine Nachahmung in ungebundener oder gebundener Rede sey,) würden wir keinen allgemeinen Namen finden [10]. der die Minen des Sophron und Xenarchus [11], die Gespräche des Sokrates [12]. und alle übrige Nachahmungen unter sich begriffe, die man in jambischen, elegischen, oder andern Versarten machen kann.

Fehler, die Dichter nach dem Sylbenmaaße zu schätzen.

Zwar die, welche die Dichtkunst mit dem Syl-

Sylbenmaaße vermischen, nennen einige Dichter elegische, andere aber heroische: weil sie die Benennung eines Poeten, nicht von der Nachahmung, sondern von dem Sylbenmaaße hernehmen, und diesen Namen auch einer Abhandlung in gebundener Schreibart von der Arztney und Tonkunst beyzulegen gewohnt sind [13]. Obwohl Homer und Empedokles, außer dem Sylbenmaaße, nichts mit einander gemein haben, und jener daher allein den Namen eines Dichters, dieser aber eines Naturkündigers verdienet [14]. Eben so wenig würde derjenige ein Dichter seyn, der alle Versarten vermischte, aber keine Nachahmung machte, wie Chäremon in seinem Hypocentaur eine Rapsodie aus allen Sylbenmaaßen zusammen gesetzet hat [15]. Und so wäre dieses gnugsam aus einander gewickelt.

Verschiedener Gebrauch der Nachahmungsmittel in den unterschiedlichen Gattungen der Gedichte.

In einigen andern Gattungen von Gedichten finden alle oben bestimmte Arten der Nachahmung, nämlich Abmessung, Gesang, und Sylbenmaaß, Platz [16]; als in den Dithyramben, Nomen [17], dem Trauer- und Lustspiele. Nur mit dem Unterscheide, daß jene sich aller dieser Stücke zugleich, diese aber nur eines Theils bedienen.

Dieses wären also die Verschiedenheiten der Wissenschaften, in Ansehung der Werkzeuge und Mittel der Nachahmung.

Zweytes Capitel.

Von dem zweyten Unterscheide der nachahmenden Wissenschaften, der durch die Materie bestimmet wird.

Verschiedenheit der Nachahmung aus der Verschiedenheit der nachgeahmten Personen.

Eine jede Nachahmung hat Handlungen zum Vorwurfe, die nothwendig entweder gut, oder böse seyn müssen; weil die Sitten nur aus diesen beyden Quellen entspringen, und durch das Laster oder die Tugend unterschieden werden. Folglich muß die Nachahmung die Personen entweder besser als uns, oder uns ähnlich, oder schlimmer abbilden [18]. Die Malerey giebt uns ein Beyspiel [19]. Polygnotus verschönerte die Bilder; Parson malte sie häßlicher; und Dionysius machte sie dem Urbilde gleich [20].

Es ist offenbar, daß dieser Unterscheid bey allen Arten der Nachahmung, wovon geredet worden, Statt finde, und dieselben durch die Verschiedenheit der nachgeahmten Vorwürfe selbst verschieden seyn müssen. Im Tanzen, der Leyer- und dem Flötenspiele [21], wie auch in ungebundener und gebundener Schreibart, finden sich dergleichen Unähnlichkeiten [22]. So schildert Homer die Menschen besser ab [23]; Kleophon so wie sie wirklich sind [24]; Hegemon von Thasus aber [25], der Erfinder der Parodien [26], und Nikocharis, der Verfasser der Deliade, haben sie schlimmer abgebildet, als sie sind [27]. Ein gleicher Unterscheid zeiget sich bey den Dithyramben und Nomen, und nach Maaßgebung desselben hat Timotheus die Perser [28], und Philoxen die Cyclopen geschildert.

Beyspiele von der Verschiedenheit dieser Nachahmung.

Unterscheid des Trauer- und Lustspiels.

Diese unterschiedene Art der Nachahmung bestimmet auch den Unterscheid des Trauer- und Lustspiels. Dieses bildet die Menschen schlimmer, jenes aber besser ab, als sie itzt sind [29]. Drittes

Drittes Capitel.

Von dem dritten Unterscheide, der von der Art der Nachahmung entsteht. Wie auch von dem Ursprunge der Tragödie und Comödie.

Der dritte Unterscheid der nachahmenden Wissenschaften beruhet auf der Art der Nachahmung, welche bey gleichen Werkzeugen und Vorwürfen der Nachahmung dennoch verschieden seyn kann. Denn der Dichter erzählet entweder die Thaten seiner Helden, so wie Homer: oder er redet beständig in seinem eigenen Namen, ohne sich in eine andere Person zu kleiden: oder er läßt endlich die nachgeahmten Personen allein selbst handeln und wirken [30]. Unterschiedliche Arten der Nachahmung.

Auf diesen dreyfachen Unterscheid kömmt die Nachahmung an, wie wir oben gesaget haben: nämlich, wodurch, was, und wie wir nachahmen [31]. Dem zu Folge kömmt Sophokles in einigen Stücken mit dem Homer überein, weil beyde tugendhafte Personen nachahmen; in andern Stücken aber mit dem Aristophanes, denn beyde führen wirkende und handelnde Personen auf.

Einige leiten deswegen den Namen der dramatischen Stücke von Handeln (δρᾶν) her, weil es Nachahmungen der Handlungen sind.

Aus gleichen Ursachen eignen sich die Dorier die Erfindung des Trauer- und Lustspiels zu. Auf das Lustspiel insbesondere machen die Megarier Anspruch: sowohl die griechischen, weil es in ihrer Demokratie entstanden sey, als auch die sicilianischen [32]. Denn Epicharmus, ein sicilianischer Ursprung der dramatischen Stücke.

scher Dichter, lebte lange vor dem Chonnides und Magnetes [33]. Das Trauerspiel schreiben sich einige peloponnesische Dorier zu, und führen die Benennung desselben zum Beweise an. Denn bey ihnen heißen die Dörfer κωμαι, bey den Athenienſern aber δημοι. Hieraus schließen sie, daß die Comödie nicht von dem Worte κωμάζειν (üppigem Tanzen), sondern von dem Herumschweifen der ersten Comödianten, außerhalb der Stadt, auf den Dörfern, den Namen habe. Ferner führen sie an, daß Handeln bey ihnen δρᾶν, bey den Athenienſern aber πράττειν heiße [34]. (Zum Beweise, daß die dramatischen Stücke von ihnen sowohl den Namen, als den Ursprung genommen haben.)

Und ihrer Benennung.

Dieses sey von dem Unterschiede der Nachahmungen, sowohl ihrer Anzahl, als ihrer Beschaffenheit nach, gnug gesaget.

Viertes Capitel.

Von dem Ursprunge der Dichtkunst, und deren verschiedenen Abtheilungen.

Zwo in der Natur gegründete Ursachen scheinen die Dichtkunst überhaupt erzeuget zu haben (die Nachahmung, nebst der Abmessung und Harmonie) [35]. Die Begierde nachzuahmen ist den Menschen von Kindheit auf natürlich, und die vorzügliche Geschicklichkeit der Nachahmung unterscheidet sie von andern Thieren. Diese Nachahmung ist die Quelle der ersten Begriffe in uns, und das Vergnügen, welches nachgeahmte Vorwürfe gewehren, ist allgemein [36]. Einen Beweis dieses Satzes giebt die Betrachtung der Gemälde. Manche

Ursachen der Dichtkunst.

1. Die Nachahmung.

che Urbilder sehen wir mit Abscheu, deren nach dem Leben getroffene Abbildungen uns ein Vergnügen erwecken, dergleichen die Gestalten grausamer Thiere [37], und todter Körper sind.

Die Ursache hievon ist, weil die Vermehrung der Erkenntniß nicht allein den Weltweisen, sondern auch andern Menschen ebenmäßig angenehm ist, wiewohl sie derselben nur im geringern Maaße theilhaftig werden. Desfalls freuen sie sich, wenn sie bey dem Anblicke einer Abbildung das Urbild kennen, und schließen können, was das Bild vorstelle, und wer es sey [38]. Haben sie aber das Urbild niemals gesehen, so entsteht das Vergnügen nicht aus der Nachahmung, sondern von der Kunst des Gemäldes, von den Farben, oder von einer andern ähnlichen Ursache [39]. Woraus das Vergnügen an der Nachahmung entspringe.

Der Wohlklang und die Abmessung ist uns eben so natürlich, als die Nachahmung [40]. Ich begreife das Sylbenmaaß unter der Abmessung, als ein unteres Geschlecht derselben. 2. Der Wohlklang und Abmessung.

Diejenigen, welche ein natürliches Geschick zu beyden Stücken hatten, erzeugten die Dichtkunst mit langsamen Fortschritte: anfänglich aus Gedichten, die ohne Vorbereitung hergesaget wurden [41]. Bald aber entstunden durch den Unterscheid ihrer Gemüthsarten, verschiedene Gattungen der Dichtkunst [42]. Die von einem erhabenen Charakter waren, wähleten gute Handlungen und die Zufälle tugendhafter Personen zur Nachahmung [43]. Leute von niedriger Denkungsart aber nahmen lasterhafte Handlungen zum Muster, und wurden die Erfinder der Schmähslieder, so wie jene die Urheber der gottesdienstlichen Gesänge und Loblieder waren. Wir haben kein Gedicht mehr von der ersten Art Ursprung der verschiedenen Gattungen von Gedichten.

(Schmähliedern) vor den Zeiten des Homers, wiewohl es wahrscheinlicher Weise deren viele mag gegeben haben [44]. Aber von Homers Zeiten an sind dergleichen verschiedene vorhanden, als sein Margites [45], und andere mehr. Nächstdem ward das jambische Sylbenmaaß, als das geschickteste, zu dieser Art von Gedichten beliebet, und erhielt dadurch den Namen der jambischen Versart, weil man bey den Schmähliedern sich dieses Sylbenmaasses bediente [46]. Aus diesem Grunde theilte man auch die alten Dichter in heroische und jambische ab [47].

Homer macht den ersten Entwurf des Trauer- und Lustspiels.

Wie Homer in ernsthaften Gedichten der größte Meister war, (indem er der erste ist, der nicht allein überhaupt regelmäßige Nachahmungen gemacht, sondern dieselben auch insbesondere dramatisch eingerichtet hat [48],) so hat er auch den ersten Grundriß des Lustspiels entworfen: da er, statt der Beschimpfungen, das Lächerliche zum Vorwurfe dramatischer Stücke machte [49]. Denn sein Margites hat so viel Aehnlichkeit mit dem Lustspiele, als die Ilias und Odyßee mit dem Trauerspiele haben. So bald das Trauer- und Lustspiel gebildet war [50], so wurden die Dichter, welche eine natürliche Fähigkeit zu einer von beyden Dichtungsarten erhalten hatten, theils aus jambischen Dichtern, Comödienschreiber; theils aber aus Verfassern heroischer Lieder Trauerspieldichter [51]: weil ihnen diese Gattungen von Gedichten größer und edler schienen als jene. Ob aber das Trauerspiel in allen seinen Theilen, sowohl in Ansehung seines innerlichen Wesens, als in Ansehung der Schaubühne, seine gehörige Vollkommenheit bereits erreichet habe, ist dieses Ortes nicht zu untersuchen [52].

Das Trauer- und Lustspiel war also aus den ohne Vorbereitung verfertigten Liedern entstanden.

Jenes

Jenes erfunden die Verfasser der Dithyramben; dieses aber die Sänger unflätiger Lieder, welche noch itzt durch die Gesetze in vielen Städten eingeführet sind [53]. Allmählig bekamen beyde Gattungen von Gedichten neuen Zuwachs, nach dem Maasse, als die wesentlichen Eigenschaften derselben entdecket wurden. Nach öfterer Umgießung in andere Formen ruhete endlich das Trauerspiel, weil es sein wahres Wesen erreichet hatte [54].

Verbesserung des Trauerspiels durch den Aeschylus und Sophokles.

Aeschylus brachte zuerst, statt einer handelnden Person, zwo auf die Bühne [55], verminderte die Gesänge des Chors [56], und erfand den Begriff einer Hauptperson [57]. Sophokles fügte noch die dritte Person, und die Auszierung der Bühne hinzu [58]. Nur spät aber schwang sich das Trauerspiel von den niedrigen Vorwürfen, und von dem lächerlichen Ausdrucke, die ihm von seinem satyrischen Ursprunge anklebten, zu der erhabenen Größe empor [59]. Das jambische Sylbenmaaß nahm den Platz der vierfüßigen Verse ein, welche vorher üblich waren, weil die damalige Dichtkunst nur Lustigkeit und Tänze zur Absicht hatte [60]. Da man aber einen anständigen Ausdruck für das Trauerspiel wählte, fand die Natur von selbst das gehörige Sylbenmaaß: denn die jambische Versart kömmt der ungebundenen Rede am nächsten. Dieser Satz wird dadurch bestärket, weil wir in die Gespräche des täglichen Umganges oft jambische Verse einfließen lassen, selten aber sechsfüßige, und diese nur alsdenn, wenn wir die gewöhnliche Art zu reden, verlassen [61]. Nächstdem erhielt auch die Menge der Episoden, und die übrigen Stücke des Trauerspiels, ihre Verzierung.

Welches das geschickteste Sylbenmaaß für das Trauerspiel sey.

Dieses mag hiervon überhaupt gnug gesagt seyn, denn die völlige Ausführung der einzelnen Stücke insbesondere würde eine zu weitläuftige Arbeit seyn.

Fünftes Capitel.

Von dem Lustspiele, und dem Unterscheide des Heldengedichtes und Trauerspiels.

Das Lächerliche ist der Vorwurf der Comödie. Worin dieses bestehe.

Das Lustspiel ist, wie wir oben gesagt, eine Nachahmung lasterhafter Handlungen; jedoch nicht aller Laster überhaupt, sondern nur derjenigen, die etwas lächerliches mit sich verknüpfet haben [62]. Denn das Lächerliche ist zwar ein Fehler und Uebelstand, der aber mit keinem Schmerze oder gar mit dem Untergange der Person, welche ihn an sich hat, verbunden ist. So wie ein Gesicht, das ohne Schmerzen der Person häßlich und ungestalt ist, uns lächerlich dünket [63].

Die Veränderungen des Trauerspiels, und deren Urheber sind nicht verborgen geblieben. Die Schicksale des Lustspiels aber sind desto unbekannter, weil im Anfange kein Fleiß auf dessen Verbesserung gewandt ward [64]. Nur spät errichtete die Obrigkeit ein Chor der Comödianten: denn vorher bestunden die Spieler aus freywilligen Personen [65].

Verbesserungen des Lustspiels.

Seitdem aber das Lustspiel einige Gestalt gewonnen hat, kennet man die Dichter desselben: man weiß jedoch nicht, von wem die Verkleidung, der Vorredner, die Vermehrung der spielenden Personen, und dergleichen mehr, eingeführet sind [66]. Epicharmus und Phormis fiengen zuerst an, Fabeln zum Vorwurfe des Lustspiels zu machen. Diese Einrichtung kam folglich aus Sicilien [67]. Zu Athen war Krates der erste, der, mit Verwerfung der anzüglichen Persönlichkeiten, in seinen Reden und Fabeln auf das Allgemeine gieng [68].

Deren Urheber.

Das

Das Heldengedicht kömmt mit dem Trauerspiele darinn überein, daß beyde, vermittelst des Ausdrucks, in gebundener Rede, Nachahmungen grosser Handlungen sind [69]. Sie sind aber unterschieden, weil das Heldengedicht seine Nachahmung durch das Sylbenmaaß allein verrichtet, eine Erzählung ist, und überdem eine große Ausdehnung hat [70]: da hingegen das Trauerspiel sich gern in die Dauer eines Tages einschränkt, oder doch dieses Zeitmaaß nur wenig verändert [71]. Der Dauer des Heldengedichtes aber sind keine gewisse Schranken bestimmet [72]: wiewohl im Anfange band man sich hieran eben so wenig in den Trauerspielen als epischen Gedichten [73].

Uebereinstimmung und Unterscheid des Heldengedichts und Trauerspiels.

Beyde Gattungen von Gedichten haben folglich einige Stücke mit einander gemein, einige aber kommen dem Trauerspiele allein eigenthümlich zu. Wer daher das Schöne und Fehlerhafte eines Trauerspiels kennet, der ist auch im Stande, ein Heldengedicht zu beurtheilen. Denn das Trauerspiel begreift alle Stücke eines Heldengedichtes in sich; die Theile eines Trauerspiels aber sind nicht alle in einem Heldengedichte enthalten [74].

Sechstes Capitel.

Von dem Trauerspiele und der Beschaffenheit seiner Theile.

Von dem Heldengedichte [75], und dem Lustspiele wollen wir unten reden, hier aber von dem Trauerspiele handeln. Die Erklärung seines Wesens fließt aus dem bereits angeführten. Das Trauerspiel ist nämlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen, und eine Größe habenden Hand-

Erklärung des Trauerspiels.

Handlung, durch einen mit fremdem Schmucke versehenen Ausdruck, dessen sämtliche Theile aber besonders wirken [76]: welche ferner, nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlungen selbst) uns, vermittelst des Schreckens und Mitleidens, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget [77].

Einen geschmückten Ausdruck nenne ich den, der Abmessung, Wohlklang und Sylbenmaaß hat: und ich fodere die besondere Wirkung seiner verschiedenen Theile, weil in etlichen Theilen des Trauerspiels, das Sylbenmaaß allein, in andern aber auch die Musik herrschet [78].

Auszierung der Bühne, Vers, und Musik sind Theile des Trauerspiels.

Die Nachahmung geschieht durch handelnde Personen. Es folget daher nothwendig, daß die Auszierung der Bühne einiger maaßen ein Theil des Trauerspiels sey [79], und nächstdem die Melodie, und der Ausdruck [80]: denn hiedurch wird die Nachahmung ausgebildet. Durch den Ausdruck verstehe ich hier den Bau des Verses selbst; durch die Melodie aber die Musik, deren Kraft jedermann bekannt ist.

Die Sitten und Meynungen sind die Quellen der Handlungen.

Weil die Nachahmung eine Handlung zum Urbilde hat, und handelnde Personen aufgeführet werden, denen wegen ihrer Sitten und Meynungen (Grundsätze) ein gewisser Charakter zukömmt (denn nur aus diesen beyden Gründen beurtheilen wir die Beschaffenheit der Handlungen); so sind die Meynungen und Sitten, die natürlichen Ursachen der Handlungen, und die Quellen des Glücks und Unglücks der Menschen [81].

Die Nachahmung einer Handlung heißt eine Fabel: denn ich gebe diesen Namen einer Verknüpfung der Begebenheiten [82]. Die Sitten bezeichnen

nen den Charakter der handelnden Personen: und die Meynungen sind es, wodurch die redenden Personen ihre Neigungen offenbaren, und ihr Gemüth entdecken [83].

Das Trauerspiel bestehet aus 6 Stücken.

Ein jedes Trauerspiel besteht daher nothwendig aus sechs Stücken, wodurch sein Wesen bestimmet wird. Diese sind: die Fabel, die Sitten, der Ausdruck, die Meynungen, die Auszierung der Bühne, und die Musik. Hievon beziehen sich zwey Stücke auf den äußerlichen Ausdruck; eines auf die Art der Nachahmung; drey auf die nachgeahmte Sache selbst [84]. Mehr Theile erlaubet das Trauerspiel nicht. Hingegen sind auch, so zu reden, wenig Dichter, die sich nicht aller dieser besagten Theile bedienen: denn bey einer jeden Vorstellung eines Trauerspiels sind Sitten, Fabel, Ausdruck, Musik und Meynungen anzutreffen [85].

Die Fabel ist der erste und vornehmste Theil der Tragödie. Erster Beweis.

Der vorzüglichste Theil ist die Fabel, oder die Verknüpfung der Begebenheiten. Denn das Trauerspiel ist keine Nachahmung der Personen, sondern ihrer Handlungen, ihres Lebens, ihres Glücks und Unglücks [86]. Das Glück besteht in Handlungen, und auch die Absichten der Menschen haben eine Handlung, und keine Gemüthsbeschaffenheit, zum Zwecke [87]. Die Sitten bestimmen zwar den Charakter der Menschen, die Handlungen aber das Glück und Unglück. Nicht die Sitten sind es daher eigentlich, welche das Trauerspiel nachahmet, sondern sie werden um der Handlung willen eingeführet [88]. Die Begebenheiten und die Fabel sind folglich der Endzweck des Trauerspiels; der Endzweck ist aber in allen Dingen das wichtigste. So kann kein Trauerspiel ohne Handlung, aber wohl ohne Sitten seyn [89]; wie denn die meisten Stücke der neuern theatralischen Dichter ohne Sitten sind [90],

Zweyter Beweis.

und

und unter ihnen eben der Unterscheid herrschet, der sich zwischen den Gemälden des Zeuxes und Polygnotus findet. Polygnotus nämlich war ein guter Sittenmaler, wovon man aber in Zeuxis Stücken keine Spuren trifft. Gesetzt auch, das jemand in einem Stücke, Bilder der Sitten, mit einem geschickten Ausdrucke und Meynungen verknüpfete: so würde er doch das Wesentliche des Trauerspiels nicht erreichen [91]. Da hingegen ein anderes Stück viel eher ein Trauerspiel seyn würde, das in den oberwähnten Theilen zwar dem ersten nicht gleich käme, wobey aber eine Fabel und Verknüpfung anzutreffen wäre. Ueberdem sind die kräftigsten Mittel, wodurch das Trauerspiel die Seele rühret, Theile der Fabel, nämlich die Glücksänderung, und Wiedererkennung [92]. Noch ein Beweis des obigen Satzes ist, daß angehende Dichter eher geschickt sind, den Ausdruck und die Sitten wohl auszubilden, als die Begebenheiten in einen Zusammenhang zu bringen, wie man fast bey allen alten Poeten findet [93].

Dritter Beweis.

Vierter Beweis.

Fünfter Beweis.

So ist dann die Fabel der Grund und gleichsam die Seele des Trauerspiels. Den zweyten Platz nehmen die Sitten ein: zwischen welchen und der Fabel ein gleiches Verhältniß Statt findet, als in der Malerey. Denn die schönsten Farben, die ohne Ordnung auf ein Gemälde getragen worden, ergetzen das Auge weniger, als die Zeichnung eines Bildes mit bloßem Reißbley. Kurz, das Trauerspiel ist eine Nachahmung der Handlungen, und, vermittelst derselben, handelnder Personen [94].

Das zweyte Stück des Trauerspiels sind die Sitten.

Auf der dritten Stufe stehen die Meynungen, das ist, die Geschicklichkeit, solche Dinge sagen zu lassen, die in der Natur und den Umständen der Handlung gegründet sind [95]. Wozu in Ansehung

Das dritte die Meynungen.

des

des Ausdrucks, die Politik und Rhetorik, Anleitung giebt. Ins besondere ließen die Alten ihre Personen nach der Politik, die Neuern aber nach der Rhetorik reden [96].

Die Sitten lassen uns die Entschließung der handelnden Personen in Umständen, wo die Bestimmung der Wahl schwer ist, schon im voraus errathen. Alle Reden sind folglich ohne Sitten, die uns nicht vorher sehen lassen, was die redende Person verwerfen, oder erwählen werde [97]. Die Meynungen sind, wodurch man ein Urtheil von der Beschaffenheit einer Sache fället, und überhaupt seine Gedanken eröffnet.

Das vierte, der Ausdruck.

Das vierte Stück des Trauerspiels ist der wörtliche Ausdruck. Ich verstehe durch den Ausdruck, wie ich vorher schon gesaget habe, die Erklärung der Gedanken durch Worte, und dieser Ausdruck hat in gebundener und ungebundener Rede gleiche Kraft [98].

Das fünfte, die Musik.

Den fünften Platz behauptet die Musik, welche unter den übrigen Stücken die größte Annehmlichkeit hat [99].

Die Auszierung der Bühne.

Die Auszierung der Bühne wirket zwar auch stark auf das Gemüth, sie ist aber des Dichters Werk nicht, und macht keinen Theil der Dichtkunst aus [100]. Denn das Wesen des Trauerspiels kann auch ohne öffentliche Vorstellung, und ohne spielende Personen, bestehen. Ueberdem läuft die Zubereitung der Bühne mehr in das Feld der Baumeister als Dichter [101].

Siebentes Capitel.

Von den wesentlichen Eigenschaften der Fabel.

Nachdem wir den Unterscheid aller Theile des Trauerspiels bestimmet haben, wollen wir die Beschaffenheit der Fabel erklären, weil dieselbe den vornehmsten und wichtigsten Theil des Trauerspiels ausmacht.

Wir haben festgesetzet, daß das Trauerspiel eine Nachahmung einer vollständigen, ganzen und eine Größe habenden Handlung sey. Denn es kann etwas ein Ganzes ausmachen, das doch keine Größe hat [102]. Was ein Ganzes sey. Ein Ganzes nenne ich, was aus einem Anfange, Mittel und Ende besteht [103]. Der Anfang ist, was nicht nothwendig aus einem andern fließt, von welchem aber etwas anders durch eine natürliche Folge entspringt, oder entspringen kann [104]. Das Ende hingegen entsteht natürlicher Weise aus dem vorhergehenden, durch eine nothwendige oder wahrscheinliche Folge, und erfodert nichts mehr nach sich [105]. Das Mittel ist eine Folge des vorhergehenden, und ein Grund des folgenden [106]. In einer regelmäßigen Einrichtung der Fabel, hängt daher, weder der Anfang, noch das Ende, von der Willkühr des Dichters ab, sondern dieser muß den gegebenen Begriffen folgen.

Hierzu kömmt, daß das Schöne in lebendigen Geschöpfen und allen zusammen gesetzten Dingen, außer der Ordnung der Theile, noch eine bestimmte Größe haben muß. Denn die Schönheit besteht in der Größe und Ordnung. Daher kann ein allzukleines Geschöpf nicht schön seyn: denn die Betrachtung verwirret sich bey einer Sache, die man in einer Nichts allzugroßes noch allzu kleines ist schön.

fast

fast unmerklichen Zeit übersieht. Eben so wenig ist etwas allzugroßes schön, weil man es nicht mit einem Blicke übersehen kann, und, bey Betrachtung der Theile, der Begriff des Ganzen aus dem Gesichte verschwindet: dergleichen ein Thier von zehntausend Stadien seyn würde [107].

Das Maaß der Ausdehnung eines Trauerspiels.

So wie nun die Größe der Körper und lebendigen Geschöpfe, mit einem Blicke, muß übersehen werden können, so muß auch die Länge der Fabeln, durch das Gedächtniß, können behalten werden [108]. Die Schranken dieser Länge, in Absicht auf die öffentliche Vorstellung und auf die Aufmerksamkeit der Zuschauer, lassen sich nicht durch Regeln bestimmen [109]. Denn, wenn in einem Tage hundert Trauerspiele sollten aufgeführet werden, würde man die Dauer derselben nach der Wasseruhr abmessen müssen, wie vorzeiten soll geschehen seyn. Nach der Natur selbst aber ist die größte Ausdehnung des Trauerspiels auch die schönste, so lange sie noch zugleich kann übersehen werden [110]. Ueberhaupt aber ist zur Bestimmung der Größe des Trauerspiels, das Maaß zureichend, wenn durch einen nothwendigen oder wahrscheinlichen Zusammenhang der Begebenheiten das Glück in Unglück, oder das Unglück in Glück verändert wird [111].

Achtes Capitel.

Von der Einheit der Fabel.

Woraus die Einheit des Trauerspiels entsteht.

Die Einheit des Trauerspiels entsteht aus der Einheit der Handlung, nicht aber, wie einige glauben, aus der Einheit der Person [112]. Denn wie sich überhaupt viele, ja unendliche Begebenheiten zutragen, die doch nicht Eines ausmachen; so finden sich auch verschiedene Handlungen eines Menschen, die nicht zur Einheit gebracht werden können [113]. Hierwider scheinen, unter den Dichtern, die Verfasser der Heracleis, Theseis, und anderer dergleichen Dichter zu verstoßen [114]. Denn weil Herkules eine Person ist, so glaubten sie, alle seine Thaten müßten auch nur ein Ganzes ausmachen. Homer, der in allen Stücken vortrefflich ist, scheint auch dieses, entweder aus den Grundsätzen der Dichtkunst, oder durch die Natur, richtig eingesehen zu haben [115]. In seiner Odyssee besingt er nicht alle Begebenheiten seines Helden. Mit seiner Verwundung auf dem Parnasse, verknüpfet er nicht seine verstellte Raserey, bey Versammlung des Kriegesheeres: denn keine von diesen Handlungen ist eine nothwendige oder wahrscheinliche Folge der andern [116]. Sondern er bauete sowohl die Ilias, als die Odyssee, auf eine Handlung.

Wie nun, in den übrigen nachahmenden Künsten, eine jede Nachahmung nur einen Gegenstand hat: so muß auch die dramatische Fabel, da sie Handlungen nachahmet, eine Nachahmung einer, und zwar vollständigen Handlung seyn. Die Theile der Begebenheiten müssen so in einander geschlungen seyn, daß, durch Veränderung und Weglas-

sung

sung eines Stückes, das Ganze verändert und vernichtet werde [117]. Denn was keinen Einfluß in die Handlung hat, es mag gesetzet, oder weggelassen werden, ist gar kein Theil der Handlung.

Neuntes Capitel.

Von dem Unterscheide des Dichters und des Geschichtschreibers, wie auch, von der Fabel und von den Episoden.

Des Dichters Zweck ist die Wahrscheinlichkeit, und nicht die Wahrheit.

Aus dem angeführten erhellet, daß eines Dichters Pflicht nicht sey, zu erzählen, was geschehen ist, sondern was hätte geschehen sollen, und nach der Wahrscheinlichkeit [118]. oder Nothwendigkeit [119], hat geschehen können [120]. Denn der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Schreibart. Die Werke des Herodotus, in Verse gebracht, würden dennoch, sowohl mit, als ohne das Sylbenmaaß, eine wahre Geschichte bleiben [121].

Wodurch ein Dichter und Geschichtschreiber sich unterscheiden.

Der Unterscheid zwischen beyden beruhet vielmehr darauf, daß der Geschichtschreiber erzählet, was geschehen ist: der Dichter aber, was geschehen sollte. Die Dichtkunst ist desfalls philosophischer und lehrreicher, als die Historie, weil sie auf das Allgemeine, die Historie aber nur auf das Besondere, gehet [122]. Das Allgemeine aber ist, was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit redet, oder thut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beyleget [123]. Etwas besonderes aber ist, was z. B. Alcibiades gethan oder gelitten hat.

In dem Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Comödiendichter den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit entworfen haben, legen sie den Personen willkührliche Namen bey, und setzen sich nicht, wie die jambischen Dichter, einen besondern Vorwurf zum Ziele [124].

Warum das Trauerspiel wahre Namen gebraucht.

Das Trauerspiel bedienet sich zwar der wahren Namen. Die Ursache hievon ist, weil nur das Mögliche glaublich ist: denn was nicht geschehen ist, scheint uns auch nicht möglich zu seyn. Wirkliche Begebenheiten aber haben den offenbaren Beweis der Möglichkeit in sich; denn wären sie unmöglich gewesen, so wären sie nicht geschehen [125]. Nichts desto weniger giebt es Trauerspiele, worinn nur einer oder zween bekannte Namen anzutreffen, die übrigen aber erdichtet sind [126]. In einigen Trauerspielen sind gar alle Namen erdichtet, als in dem Stücke des Agathons, die Blume genannt, wo beydes Begebenheit und Namen erdichtet sind, und welches dennoch ergötzet [127]. Hieraus ergiebt sich, daß wir nicht nothwendig an die bekannten Fabeln gebunden sind, welche den Trauerspielen bisher ihre Vorwürfe gegeben. Diese Foderung würde lächerlich seyn: denn nur wenig Personen besitzen eine Kenntniß auch der bekanntesten Geschichte, da indessen doch das Vergnügen, das aus der Vorstellung entsteht, bey allen gleich ist [128].

Auch wahre Begebenheiten können Vorwürfe des Dichters seyn.

Aus allen diesen erhellet, daß ein dramatischer Dichter, seine Absicht mehr auf den Vers, als auf die Fabel, richten müsse. Denn die Nachahmung macht ihn zum Dichter, und die Urbilder der Nachahmung sind Handlungen. Gesetzt aber, daß ein Dichter nur wahre Begebenheiten besänge, so bleibt er dennoch ein Dichter. Denn auch wirkliche

liche Begebenheiten können sich so zutragen, wie es die Regeln der Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit erfodern; und in solchem Falle können sie der Vorwurf eines Dichters seyn [129].

Unvollkommenheit der episodischen Fabeln.

Unter allen einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die unvollkommesten. Ich nenne eine episodische Fabel, in welcher die Zwischenbegebenheiten weder nach der Wahrscheinlichkeit, noch nach der Nothwendigkeit, mit einander verknüpfet sind [130]. Schlechte Poeten begehen diesen Fehler aus Ungeschicklichkeit: gute Dichter aber um der öffentlichen Vorstellung willen. Denn da sie um den Preis streiten, und die Fabel über Vermögen ausdehnen, sind sie oft gezwungen, den Zusammenhang zu brechen [131].

Schönheit unerwarteter Begebenheiten.

Das Trauerspiel ist nicht bloß die Nachahmung einer vollständigen Handlung, sondern hat auch die Erregung des Schreckens und Mitleidens, zum Gegenstande. Beyde Leidenschaften entstehen vornehmlich durch eine unerwartete Verknüpfung der Begebenheiten: weil dieselbe mehr wunderbares enthält, als die Zufälle, die von dem Glücke, oder vor einem Ungefähr abhangen [132]. Auch selbst unter den zufälligen Begebenheiten aber machen diejenigen den stärksten Eindruck, die eine besondere Absicht zum Grunde zu haben scheinen. Wenn z. B. die Bildsäule des Mitys, unter den Zuschauern nur auf den Mörder des Mitys, fällt, und ihn tödtet, so scheint solches nicht bloß von ungefähr, geschehen zu seyn [133]. Dergleichen Fabeln sind daher nothwendig die schönsten.

Zehntes Capitel.

Von einfachen und zusammengesetzten Fabeln.

Die Fabeln werden in einfache oder verwickelte (zusammengesetzte) abgetheilet. Denn die Handlungen, deren Nachahmungen sie sind, theilen sich offenbar in diese zwo Gattungen. Eine einfache Handlung nenne ich diejenige, welche sich in einer gleichförmigen und ununterbrochenen Folge ohne Glücksänderung, und Wiedererkenntniß, entwickelt [134]. Eine zusammengesetzte (verwickelte) Handlung aber ist, die sich durch eine Glücksänderung, oder Wiedererkenntniß, oder durch beyde zugleich, auflöset [135]: welche Auflösung aber sich auf die Zusammensetzung der Fabel selbst gründen, und eine nothwendige oder wahrscheinliche Folge derselben seyn muß. Denn es ist ein großer Unterschied, ob die Begebenheiten, der Ursache, oder der Zeit nach, mit einander verbunden sind [136].

Einfache und zusammengesetzte Handlungen.

Eilftes Capitel.

Von der Glücksänderung, Erkennung und der Leidenschaft.

Die Peripetie oder Glücksänderung ist eine Veränderung der vorigen Schicksale, wie oben gesagt ist, die sich nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit zuträgt [137]. Im Oedipus erfolget dieselbe, weil der Bote, in der Absicht den Oedipus zu erfreuen, und von der Furcht der Blut-

Was die Peripetie oder Glücksänderung sey.

schande zu befreyen, ihm seine wahre Geburt eröffnete, dadurch aber das Gegentheil seines Endzwecks bewirkete. In dem Lynceus, wird dieser zum Tode geführet; Danaus aber folget ihm, um seine Hinrichtung zu besorgen. Allein durch die Folge der Begebenheiten wird Danaus getödtet, und Lynceus erhalten [138].

Was die Erkennung sey.

Die Erkennung ist, wie schon der Name bezeichnet, die Veränderung, welche durch die Erkenntniß vorher unbekannter Personen entsteht, und Liebe oder Haß, in den zum Glück oder Unglück bestimmten Personen wirket [139].

Arten der Erkennung

Die schönste Art der Erkenntniß ist, die mit der Glücksänderung verbunden wird, wie in dem Oedipus [140]. Zwar giebt es auch andere Gattungen der Wiedererkenntniß; indem sie sich durch leblose oder zufällige Dinge äußert, oder jemand an gewissen Handlungen erkannt wird, die vollzogen worden, oder nicht [141]. Die vorbesagte Art aber ist die verzüglichste, in Ansehung beyder, der Fabel und der Handlung: denn eine, mit der Glücksänderung verknüpfte, Wiedererkenntniß wird Erbarmen oder Schrecken erwecken: daß aber das Trauerspiel eine Nachahmung solcher Handlungen sey, liegt schon aus dem vorigen zum Grunde. Ueberdem wird durch solche Erkenntniß Glück und Unglück bestimmet [142].

Die Wiedererkenntniß setzet gewisse Personen voraus, und ist entweder einfach, da nämlich eine Person schon bekannt ist; oder doppelt, da beyde einander müssen kennen lernen. Iphigenia ward durch Sendung eines Briefes von dem Orestes erkannt; er aber hatte andere Merkmaale nöthig, um für den Orest erkannt zu werden [143].

Was die Leidenschaft sey.

Dieses wären dann zwey Stücke der Fabel, nämlich die Glücksänderung und Erkennung, welche wir schon erkläret haben. Das dritte ist die Leidenschaft, das ist, eine Handlung, welche mit Untergange und Schmerzen verknüpfet ist, dergleichen offenbare Todesfälle, Wehklagen, Martern, u. a. m. sind [144].

Zwölftes Capitel.

Von den äußerlichen Theilen des Trauerspiels.

Aeußerliche Theile des Trauerspiels.

Wir haben die wesentlichen Stücke, und das Innere des Trauerspiels abgehandelt. Die Theile aber, welche seine äußere Form, und die Anzahl seiner Abschnitte bestimmen, sind folgende; der Vorredner (Prologus), die Episode, der Ausgang (Exodus), und der Chor [145].

Chor.

Der Chor theilet sich wiederum in drey Stücke [146]. Parodus, Stasimon, und Kommoi. Stasimon geht durch alle Theile des Trauerspiels: Parodus aber nimmt nur einen gewissen Platz ein: wie auch Kommoi, die der Chor mit den auftretenden Personen gemein hat.

Prologus.

Der Vorredner (Prologus) ist der ganze Theil des Trauerspiels vor dem ersten Gesange (Parodus) des Chors [147].

Episode.

Die Episode ist das ganze Stück des Trauerspiels, das von den Gesängen des Chors eingeschlossen wird [148].

Exodus.

Der Ausgang (Exodus) begreift den Rest des Trauerspiels, oder dasjenige, was nach Endigung der Gesänge des Chors folget [149].

Pa-

Parodus heißt der erste Gesang des gesammten Chores [150]. Stasimon begreift alle übrige Gesänge des Chores, und erfodert langsame Versarten. Kommoi sind die Klagen, welche der Chor und die Handelnden Personen gemeinschaftlich ausstoßen [151].

Parodus. Stasimon. Kommoi.

Dreyzehntes Capitel.

Von der Wahl der Charaktere, und von dem Ausgange des Trauerspiels.

Nach Bestimmung der Theile des Trauerspiels müssen wir untersuchen, was ein Dichter bey Einrichtung der Fabel zu beobachten und zu vermeiden habe, um ein Trauerspiel zu Stande zu bringen.

Weil die schönste Einrichtung eines Trauerspiels nicht einfach, sondern verwickelt seyn, und Schrecken und Mitleiden erregen muß, als welches der Zweck einer solchen Nachahmung ist; so ist zuerst offenbar, daß ein Dichter vollkommen tugendhafte Personen, nicht aus dem Glücke ins Unglück müsse gerathen lassen. Denn dieses würde, anstat des Schreckens, oder Mitleidens, nur Abscheu erwecken [152].

Was für Personen der Dichter zu Helden des Trauerspiels machen müsse.

Eben so wenig müssen gottlose Menschen aus dem Unglücke zum Glücke erhoben werden. Dieses ist dem Zwecke und Wesen des Trauerspiels zuwider, weil es weder Vergnügen, noch Mitleiden, noch Schrecken erreget [153].

Auch muß der Dichter nicht die Unglücksfälle eines vollkommenen Lasterhaften aufführen: weil dergleichen Vorstellungen zwar Vergnügen, aber

weder Schrecken noch Mitleiden gebären [154]. Denn Mitleiden hegen wir bey den Unglücksfällen solcher Personen, die ein besseres Schicksal verdienet haben [155]; Schrecken aber empfinden wir, bey den widrigen Zufällen solcher Menschen, deren Umstände den unsrigen ähnlich sind [156]. Folglich erwecken die Begebenheiten vollkommen lasterhafter Personen in uns weder Mitleiden noch Schrecken.

Ein mittlerer Weg ist noch übrig. Der Held des Trauerspiels muß eine Person seyn, die weder vollkommen tugendhaft und gerecht ist, noch auch durch Bosheit und Laster sich ins Unglück stürzet [157]. sondern ein Mensch, der in großem Ruhm und Glücke steht [158], und durch ein Versehen in Unglück geräth [159]. Dergleichen sind Oedipus [160], Thyestes [161], und andere berühmte Männer aus dergleichen Geschlechtern.

In einem Trauerspiele muß sich das Glück in Unglück kehren.

Hieraus folget, daß eine gute Fabel einfach, und nicht, wie einige glauben, doppelt seyn müsse [162]; und daß das Unglück sich nicht in Glück, sondern vielmehr das Glück in Unglück verkehren müsse [163]. Jedoch, daß dieser Wechsel nicht die Wirkung eines Lasters sey: sondern aus einem großen unvorsetzlichen Fehler einer solchen Person erfolge, welche die obenbeschriebenen Eigenschaften besitzt, d. i. weder vollkommen tugendhaft noch lasterhaft, auf allen Fall aber eher besser als schlimmer ist [164].

Die Erfahrung bestärket die Gewißheit dieses Satzes. Vordem führten die Dichter willkührliche Fabeln auf. Nach der Zeit aber ward der Stoff der schönsten Trauerspiele nur aus wenig Häusern genommen [165]: Z. B. aus dem Geschlechte des Alkmäon [166], Oedipus, Orestes, Meleager [167]. Thyestes, Telephus [168], und anderer Personen, wel-

welche schreckliche Begebenheiten erlitten, oder ausgeübet haben.

Nach den Regeln, der Kunst sind folglich die Trauerspiele, welche sich auf eine solche Einrichtung gründen, die schönsten (d. i. diejenigen, worin das Glück in Unglück verändert wird). Daher irren die, so dem Euripides übel nehmen, daß seine Trauerspiele großen Theils einen unglücklichen Ausgang haben [169]. Denn dieses ist, wie wir gewiesen haben, den Regeln gemäß. Und den größten Beweis davon giebt, daß Stücke, von solcher Art, auf der Bühne, und bey dem poetischen Wettstreite, am stärksten rühren, wenn sie gut vorgestellet werden. Euripides ist hierin der größte tragische Dichter, obwohl seine übrige Einrichtung der Fabel nicht die beste ist [170].

Doppelter Glückswechsel.

Die Fabeln, worin sich eine doppelte Zusammensetzung findet, nehmen den zweyten Platz ein, wiewohl ihnen einige den ersten einräumen [171]. Von solcher Art ist die Odyssee. Diese Fabeln schließen sich durch einen entgegen gesetzten Glückswechsel der Tugendhaften und Lasterhaften, (daß nämlich die Tugendhaften glücklich, und die Lasterhaften unglücklich werden). Die Schwachheit der Schaubühne hat dieser Art Trauerspiele, den ersten Platz zugeeignet: denn die Dichter richten sich nach dem Geschmacke der Zuschauer [172]. Allein das Vergnügen, welches aus diesem zweyfachen Glückswechsel entsteht, schicket sich nicht so wohl für das Trauer- als für das Lustspiel: denn in einem Lustspiele sieht man die ärgsten Feinde, als den Orest und Aegisth, bey dem Schlusse, als Freunde, und ohne Blutvergießen, aus einander gehen [173].

Vierzehntes Capitel.

Von Erregung des Schreckens und Mitleidens.

Die Mittel Schrecken, und Mitleiden zu erregen.

Schrecken und Mitleiden können zwar durch die äußerliche Vorstellung gewirket werden [174]. Sie können aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen; und dieses letztere hat einen Vorzug vor dem erstern, und ist einem Dichter anständiger [175]. Die Fabel muß daher so eingerichtet seyn, daß auch, ohne öffentliche Vorstellung, bloß bey Anhörung der Begebenheiten, Schrecken und Mitleiden empfunden werden. So muß die Anhörung der Schicksale des Oedipus gewiß diese Leidenschaften erwecken.

Die Erregung dieser Leidenschaften durch die äußerliche Vorstellung gehöret nicht in die Sphäre der Dichtkunst, und erfodert einen großen Aufwand [176]. Diejenigen aber, welche, durch die äußerliche Vorstellung, nicht sowohl das Schreckliche, als das Ungeheure zu erreichen suchen, haben völlig gar nichts mit dem Trauerspiele gemein [177]. Zumal wir nicht alle Arten des Vergnügens, sondern nur die demselben eigenthümliche Gattung, von dem Trauerspiele erwarten dürfen. Wird nun aber das Vergnügen des Trauerspiels, durch Schrecken und Mitleiden, vermittelst der Nachahmung gewirket: so ist klar, daß ein Dichter diese Art des Vergnügens durch die (vorgestellten) Handlungen hervorbringen müsse [178].

Welche Begebenheiten schrecklich und mitleidenswürdig sind.

Lasset uns nun untersuchen, welche Begebenheiten schrecklich oder mitleidenswürdig sind. Nothwendiger Weise müssen alle Begebenheiten zwischen Freunden

Freunden, Feinden, oder gleichgültigen Personen vorgehen. Ein Feind, der seinen Feind tödtet, erwecket weder bey Ausübung noch Beschließung der Handlung, ein Mitleiden, außer demjenigen, was mit Vollbringung des Unglücks verknüpfet ist: und auf gleiche Weise verhält es sich mit gleichgültigen Personen [179]. Wenn aber dergleichen Unglück sich zwischen Freunden zuträgt, wenn ein Bruder den andern, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter ermordet, oder ermorden will, oder eine andere ähnliche Handlung vornimmt; so sind dieses Begebenheiten, die man für das Trauerspiel aufsuchen muß [180].

Die Umstände bekannter Fabeln müssen nicht verändert werden [181]. Clytemnestra muß von Orestes, und Eriphyle von Alkmäons Händen sterben. Der Dichter aber muß selbst erfinden, und sich der schon bekannten Fabeln geschickt bedienen. Ich will ausführlicher erklären, was ich unter dem Ausdrucke; sich geschickt bedienen, verstehe.

Unterschiedliche Gattungen tragischer Handlungen.

Eine tragische Handlung kann entweder, nach dem Beyspiele der Alten, so vorgestellet werden, daß dieselbe mit Wissen und gutem Bedachte der handelnden Personen geschieht, in welcher Maaße Medea bey dem Euripides die Mörderinn ihrer Kinder wird [182]. Oder die Begebenheiten können so eingerichtet werden, daß abscheuliche Handlungen aus Unwissenheit begangen werden, deren Gräuel den Thätern in der Folge erst bekannt wird [183], wie in dem Oedipus des Sophokles, wiewohl daselbst diese Handlung keinen Theil des Trauerspiels ausmacht [184]. In dem Alkmäon des Astydamas [185]. hingegen, und in dem durch den Telegonus verwundeten Ulysses [186], finden sich solche Handlungen in den Trauerspielen selbst. Die dritte Art, solche

Bege-

Begebenheiten vorzustellen, ist, wenn einer im Begriffe ist, ein Verbrechen aus Unwissenheit zu begehen, vor der Vollbringung aber seinen Fehler erkennet [187]. Mehr Arten sind nicht möglich: denn die Handlung muß entweder geschehen oder nicht, und zwar wissentlich, oder unwissentlich [188].

Stufen der tragischen Handlungen. Erste Stufe.

Die unvollkommenste Art ist, wenn jemand ein Verbrechen wissentlich begehen will, solches aber nicht vollbringt. Denn dieses macht die Handlung gottlos, aber nicht tragisch, weil es keine Leidenschaften erreget. Kein Dichter hat daher solche Handlungen aufgeführet [189]; oder wenigstens ist es selten geschehen, wie etwa in der Antigone des Sophokles, da Hämon seinen Vater Kreon tödten will.

Zweyte Stufe.

Nächstdem folget die wirkliche Ausführung der gottlosen Handlung [190].

Dritte Stufe.

Vor dieser Art Handlungen hat diejenige einen großen Vorzug, da jemand unwissend ein Verbrechen begeht, nach vollbrachter That aber den Irrthum erkennet. Dadurch fällt die Abscheulichkeit der Handlung weg, und die nachmalige Erkennung erwecket starke Bewegungen [191].

Vierte Stufe.

Die beste Gattung ist die letzte (d. i. da man unwissend ein Verbrechen begehen will, es aber vorher erkennet) [192]. Merope, in dem Kresphon des Euripides, die im Begriffe steht, ihren Sohn zu tödten, ihn aber vor Ausführung ihres Vorsatzes erkennet; Iphigenia, die ihren Bruder erkennet, da sie ihn opfern will; und Phryxus, der in dem Trauerspiele, Helle genannt, seine Mutter erkennet, da er sie in die Hände der Feinde liefern wollte, geben uns Beyspiele davon [193].

Hier-

Hierin liegt der Grund, warum, wie schon bemerket worden, das Trauerspiel in die Geschichte weniger Häuser eingeschlossen ist. Denn weil die ersten Dichter die Fabeln nicht nach den Regeln ihrer Kunst erdichteten, sondern dieselben nahmen, wie sie das Glück ihnen darbot, so haben sie solche nach den wirklichen Zufällen eingerichtet. Und desfalls sind noch itzt die Dichter gezwungen, die Vorwürfe ihrer Trauerspiele nur aus solchen Häusern zu wählen, denen wirklich tragische Begebenheiten begegnet sind [194].

Dieses sey von der Einrichtung der Fabeln, und ihrer Beschaffenheit, gnug gesagt.

Funfzehntes Capitel.

Von Bildung der Sitten.

Bey Betrachtung der Sitten sind vier Stücke zu beobachten. Eigenschaften der Sitten.

Das erste und hauptsächlichste ist ihre (poetische) Güte [195]. Die Güte. Eine Rede und Handlung hat, wie oben erinnert worden, Sitten, wenn sie die Entschließungen der handelnden Personen vorher einsehen läßt. Diese Sitten sind gut oder fehlerhaft, wenn die Wahl geschickt voraus bestimmet werden kann, oder nicht [196]. Die poetische Güte der Sitten kann bey allen Arten der Personen Statt finden: sie hat auch bey Weibern und Knechten Platz, obgleich jene größten Theils, diese aber durchgehends moralisch böse sind [197].

Die Anständigkeit ist die zweyte Eigenschaft der Sitten. Tapferkeit und Kühnheit ist zwar eine männ- Anständigkeit.

männliche Tugend, einem Weibe aber unanständig [198].

Aehnlichkeit. Die dritte Eigenschaft der Sitten ist die Aehnlichkeit mit dem Urbilde. Denn diese ist von der Güte und Anständigkeit unterschieden, wie gesagt ist [199].

Gleichheit. Die vierte ist die Gleichheit derselben mit sich selbst. Gesetzt also, daß der Gegenstand der Nachahmung einen unähnlichen Charakter hat, so muß der Dichter denselben gleichfalls als unähnlich abschildern, um das Nachbild dem Urbilde ähnlich zu machen [200].

Fehler hiegegen. Die Sitten stoßen wider die poetische Güte an, wenn sie nicht nothwendig sind [201]; wie die Sitten des Menelaus in dem Orest des Euripides [202]. Ein Beyspiel unanständiger und ungeziemender Sitten giebt das Wehklagen in der Scylla, und die Rede der Menalippe [203]. Ungleiche Sitten finden wir in der Iphigenia in Aulis, als deren Flehen im Anfange des Trauerspiels, ihrer beherzten Aufführung, bey dem Ausgange des Stücks nicht ähnlich ist [204] [205].

Sowohl bey den Sitten, als bey der Einrichtung der Fabel, muß die Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit zum Grunde liegen, und eine Begebenheit nothwendiger oder wahrscheinlicher Weise, auf die andere folgen [206].

Gebrauch der Maschinen. Hieraus wird klar, daß die Auflösung des Knotens in der Fabel aus der Fabel selbst erfolgen müsse, und nicht durch eine Maschine [207], wie in der Medea [208], und in der Ilias bey der Rückkehr der Griechen [209]. Denn Maschinen dürfen nur außerhalb der Handlung angewandt werden, entweder das ver-

gan-

gangene, so ein Mensch nicht wissen kann, zu entdecken; oder das Zukünftige voraus zu sehen, und zu verkündigen [210]. Denn den Göttern schreiben wir die Wissenschaft aller Dinge zu.

Keine Begebenheit des Trauerspiels muß sich ohne eine gegründete Ursache zutragen. Sollte aber dieses nicht möglich seyn, so muß solche Begebenheit wenigstens keinen Theil der Handlung ausmachen, wie in dem Oedipus des Sophokles [211].

Weil das Trauerspiel eine Nachahmung der besten Vorwürfe ist, so müssen wir den geschickten Malern nachfolgen, welche einer jeden Person zwar durch eine ähnliche Abschilderung ihre wahre Gestalt geben, aber die Züge derselben verschönern. So muß auch der Dichter bey Nachahmung eines zornigen, trägen, oder andern dergleichen Charakters, vielmehr dessen gute als schlimme Seite ins Licht setzen. (So muß auch der Dichter bey Nachahmung eines zornigen, erbosten, oder andern dergleichen Charakters vielmehr der Wahrscheinlichkeit überhaupt, als einem einzelen Falle folgen) [212], wie denn Homer, dem zur Folge, den Charakter des Achilles, als gut, vorgestellet hat, (wie denn Agathon und Homer auf solche Art den Achilles abgebildet haben) [213]. Wie die Charaktere müssen erhöhet werden.

Alles dieses muß ein Dichter beobachten, und ausserdem noch sein Augenmerk auf die mit der Dichtkunst nothwendig verbundene sinnliche Kräfte richten; als wogegen sehr oft angestoßen wird [214]. Ich habe in meinen herausgegebenen Schriften ausführlicher davon gehandelt [215].

Sechszehntes Capitel.

Von der Erkennung, und deren Gattungen.

Erste Gattung der Erkennung durch Merkmaale.

Was die Erkennung sey, ist oben gesaget worden [216]. Die erste Gattung derselben erfodert am wenigsten Kunst, und die meisten Dichter bedienen sich derselben aus Armuth des Geistes. Sie geschieht durch Merkmaale [217], welche theils angeboren, als das Maal einer Lanze an den Thebanern [218], oder eines Sterns an dem Thyestes des Karkinus [219]; theils aber zufällig sind. Diese letztern finden sich entweder an dem Leibe selbst, als Narben u. d. gl. oder äußerlich, als Halsbänder, oder z. B. die Wiege in dem Trauerspiele Tyro [220]. Diese Merkmaale können zur Erkennung entweder gut oder fehlerhaft angewendet werden: so wie Ulysses, vermittelst seiner Narben, auf eine andere Art von seiner Amme, als von den Hirten, erkannt wurde. Denn solche Merkmaale, die man nur angiebt, um sich Glauben zu erwerben, brauchen wenig Kunst. Weit besser sind die, so mit der Glücksänderung verknüpfet sind [221], als die Erkennung des Ulysses bey dem Fußwaschen [222].

Zweyte Gattung der Erkennung durch die Willkühr des Dichters.

Die zweyte Art der Erkennung hat ihren Ursprung aus dem Witze des Dichters, und ist folglich ohne Kunst [223]. So erkennet zwar Orestes seine Schwester Iphigenia durch einen Brief; Er hingegen wird von ihr an etlichen ihr gegebenen Kennzeichen (als der Beschreibung einer in ihrem Zimmer gewesenen Lanze) erkannt [224]. Alles was der Dichter hiebey saget, fließt aus seiner Willkühr, und nicht aus dem Zusammenhange der Fabel her, und ist folg-

lich nicht weit von dem oben besagten Fehler entfernet: da es ihm doch frey stund, den Orest einige kenntliche Merkmaale an sich tragen zu lassen. Und eben diesen Fehler hat auch die redende Weberspule in dem Tereus des Sophokles [225].

Die dritte Art der Erkennung geschieht durch das Gedächtniß, da ein ähnlicher Vorwurf die vorigen Bilder zurückrufet. So wie in dem Heldengedichte des Dikaiogenes, die Cyprier genannt, ein Mensch, bey Erblickung eines Gemäldes weinet, und dadurch erkannt wird; und Ulysses gleichfalls, bey Erinnerung seiner Thaten, die er auf dem Gastmahle des Alcinous durch einen Tonkünstler absingen hörte, sich durch seine Thränen verrieth [226]. Dritte Art durch das Gedächtniß.

Die vierte Art der Erkennung gründet sich auf Schlüsse. So schließt Elektra in den Chöphoren des Aeschylus; Eine mir ähnliche Person ist angekommen; außer dem Orestes ist mir aber niemand ähnlich; folglich ist Orestes gekommen [227]. In der Iphigenia des Sophisten Polyides macht Orestes sehr wahrscheinlicher Weise den Schluß; daß, weil seine Schwester aufgeopfert worden, ihn ein gleiches Schicksal treffen werde [228]. In dem Tydeus des Theodektes ist der Schluß: Er ist ausgegangen, um seinen Sohn zu suchen, und kam selbst um, folglich war er Lajus [229]. Und in den Phönizerinnen schließen dieselben, bey Erblickung des Orts, wo sie ehemals ausgesetzt worden, daß auch ihr Schicksal sey, daselbst zu sterben [230]. Vierte Art durch Schlüsse.

Noch giebt es eine fünfte Art der Erkennung, die sich auf einen falschen Schluß der Zuschauer gründet. Wenn der falsche Ulysses sich vermißt, einen Bogen zu kennen, den er niemals gesehen hatte, so machet der Zuschauer den falschen Schluß, er werde sich dadurch kenntlich machen [231]. Fünfte Art durch einen falschen Schluß.

Vollkommenste Art der Erkennung.

Die vollkommenste Art der Erkennung ist, die sich aus den Begebenheiten selbst entwickelt, und durch wahrscheinliche Mittel eine Bestürzung erwecket. Von solcher Art ist die Erkennung in dem Oedipus und in der Iphigenia. Denn es ist wahrscheinlich, daß sie Briefe schreiben wolle (und daß Oedipus vorwitzig sey). Diese Arten der Erkennung allein geschehen, ohne durch gegebene Merkmaale oder Zeichen gewirket zu werden [232].

Nächst dieser sind die Erkennungen durch Schlüsse die vollkommensten [233].

Siebenzehntes Capitel.

Von Entwerfung des Plans der Fabel, und Einschaltung der Episoden.

Der Dichter muß die ganze Handlung vor Augen haben.

Bey Entwerfung des Plans der Fabel, und Bildung des Ausdrucks, muß der Dichter sich die ganze Handlung vor Augen stellen [234]. Er sieht sodann die Begebenheiten so deutlich, als wenn er selbst bey ihrer Vollziehung gegenwärtig gewesen wäre: dadurch findet er das Anständige, und bemerket den geringsten Fehler. So tadelt man den Karkinus, daß er den Amphiaraus vor den Augen der Zuschauer aus dem Tempel gehen, hernach aber plötzlich, mit Unwillen der Zuschauer, von der Bühne verschwindet läßt [235].

Und sich in Affect setzen.

So viel möglich ist, muß der Dichter in seinem Gedichte die Leidenschaften ausdrücken. Denn nach der Natur kann derjenige am leichtesten überreden, der aus dem Affect redet. Seine wahrhafte Bewegung beweget auch uns, und sein Zorn

machet

machet auch uns zornig [236]. Ein Dichter muß daher entweder vielen Witz besitzen, oder in Wuth seyn: weil witzige Geister die Aehnlichkeit der Leidenschaften nachahmen können; Wüthende aber leicht in allerhand Arten von Entzückungen gerathen [237].

Plan der Fabeln, und Einschaltung der Episoden.

Der Plan bekannter Fabeln sowohl, als neuer Stücke, muß zuerst allgemein eingerichtet werden. Hernach kann man sich der Episoden bedienen und dieselben einschalten [238]. Zur Erklärung will ich den Plan der Iphigenia hersetzen. Eine Prinzessinn sollte geopfert werden, verschwand aber vor den Augen der Opfernden, und ward in ein anderes Land versetzet, wo, nach den Gesetzen, alle Fremdlinge der Göttinn (Diana) mußten aufgeopfert werden. Dieses Priesterthum ward ihr aufgetragen. Bald nachher kömmt der Bruder der Priesterinn an diesen Ort. Warum? weil das Orakel es ihm aus einigen Ursachen befohlen hatte, die nicht zum Plane der Fabel gehören. Aus welcher Absicht? auch dies gehöret nicht zur Fabel [239]. So bald er ankam, ward er gefangen genommen. Indem er aber geopfert werden soll, geschieht die Erkennung, entweder nach dem Euripides, oder auch nach dem Polyides, der ihn wahrscheinlich sagen läßt; es sey nicht genug, daß seine Schwester geopfert worden, sondern auch ihn müsse ein gleiches Verhängniß treffen. Und diese Worte erhalten ihm das Leben.

Nach Entwerfung des Plans giebt man den Personen Namen [240], und schaltet die Episoden ein: wobey aber wohl Achtung gegeben werden muß, daß sie natürlich sind, wie an dem Orest seine Raserey, die ihn in Gefangenschaft bringt, und seine Befreyung, die vermittelst der Aussöhnung gewirket wird [241]. In dramatischen Stücken sind die Episoden kurz: das Heldengedicht aber erhält durch

sie seine Ausdehnung [242]. Die Fabel der Odyssee selbst ist nur kurz [243]. Ein Mensch war viele Jahre auf Reisen, Neptun verfolget ihn, und trennet ihn von allen seinen Gefährten. Hiebey sind seine häuslichen Umstände in Verwirrung, seine Güter werden von den Buhlern seiner Frau verzehret, und seinem Sohne hinterlistig nachgestellet. Nach ausgestandenem Ungewitter kömmt er endlich zu Hause, erkennet einige von den Seinen, hintergeht die Buhler, und befestiget seinen Wohlstand durch den Tod seiner Feinde. Dieses sind die eigenthümlichen Theile der Fabel: das übrige sind Episoden.

Achtzehntes Capitel.

Von der Knüpfung des Knotens und dessen Auflösung.

Was der Knoten und die Auflösung sey.

Alle Trauerspiele bestehen aus der Knüpfung des Knotens, und dessen Auflösung. Den Knoten machen die fremden Zufälle, (welche sich nicht in der Handlung zutragen), oft aber auch einige der innern Begebenheiten der Fabel [244]: das übrige ist die Auflösung [245]. Den Knoten nenne ich das ganze Stück des Trauerspiels, vom Anfange bis an den letzten Theil, wo die Glücksänderung anfängt. Die Auflösung aber währet, vom Anfange der Glücksänderung, bis an das Ende des Trauerspiels. Z. B. in dem Lynceus des Theodektes machen die Handlungen, welche vor dem Raube des Prinzen hergehen, und dieser Raub selbst, den Knoten: die Auflösung aber fängt von dem Wehklagen über seinen Tod an, und dauret bis ans Ende [246].

Oben sind vier Theile des Trauerspiels bestimmet; eben so viel sind auch Gattungen desselben [247]. Vier Gattungen des Trauerspiels.

Die erste Gattung machen die verwickelten Trauerspiele, deren Ganzes, von der Glücksänderung und von der Erkennung, zusammen gesetzet ist [248]. Verwickelte.

Zur zweyten Gattung gehören die pathetischen, als z. B. die Stücke, worin Ajax und Jrion vorgestellet werden [249]. Pathetische.

Die dritte Gattung begreift die moralischen Stücke, als die Phthiotiden und Peleus [250]. Moralische.

Beyspiele der vierten (einfachen) Gattung der Trauerspiele sind, die Phorcyden, Prometheus, und die Begebenheiten, die aus dem Aufenthalte der abgeschiedenen Seelen vorgestellet werden [251]. Einfache.

Ein dramatischer Dichter muß trachten, sich in allen vier Gattungen hervorzuthun, wenigstens doch in den hauptsächlichsten und meisten [252]. Vornehmlich itzt, da man die Dichter so gerne tadelt, und verlanget, daß ein jeder von ihnen, in allen Gattungen der Trauerspiele, alle die großen Meister, so wir darin gehabt haben, und noch dazu einen jeden derselben, besonders in der ihm eigenen Vollkommenheit, übertreffen müsse [253].

Die Gleichheit oder Ungleichheit der Fabeln machet die Trauerspiele nicht einerley oder verschieden, sondern die unterschiedene oder ähnliche Knüpfung und Auflösung des Knotens [254]. Aehnlichkeit und Verschiedenheit der Trauerspiele.

Viele knüpfen zwar den Knoten geschickt, sie lösen ihn aber ungeschickt auf. Allein ein Dichter sollte in beyden Stücken den Beyfall der Zuschauer zu verdienen suchen [255].

Einheit der Fabel in einem Trauerspiele.

Nächstdem muß sich ein Dichter unserer oben gegebenen Regeln erinnern, und das Trauerspiel nicht einem Heldengedichte ähnlich machen. Es wird demselben aber ähnlich, wenn es aus vielen Fabeln besteht, als wenn man den Inhalt der ganzen Ilias in ein Trauerspiel bringen wollte [256]. Denn weil das Heldengedicht eine große Ausdehnung hat, so müssen auch alle Theile desselben eine verhältnißmäßige Größe haben. In den dramatischen Stücken hingegen, kommen die Zufälle unvermuthet (und erfodern kurze Episoden). Ein Beweis hievon ist, daß alle Trauerspiele, die den ganzen trojanischen Krieg in sich begriffen, und nicht, wie Euripides in der Niobe, und Medea, oder wie Aeschylus, sich in einen Theil desselben eingeschränket haben [257], entweder bey der Vorstellung gefallen, oder in den poetischen Wettstreiten verworfen sind. Dieser einzige Fehler hat den Fall der Stücke des Agathon verursachet [258]. Außer diesem aber erreichen diese Dichter den Endzweck des Trauerspiels, in den Glücksänderungen, und einfachen Begebenheiten, durch das Wunderbare, welches sowohl tragisch als angenehm ist [259]. Dergleichen ist, wenn ein kluger Bösewicht, wie Sisyphus betrogen, und ein tapferer aber ungerechter Mann überwunden wird [260]. Dies wird wahrscheinlich, weil nach dem Ausspruche des Agathon wahrscheinlich ist, daß auch unwahrscheinliche Begebenheiten sich zutragen [261].

Rolle des Chors im Trauerspiele.

Der Chor muß gleichfalls, als eine spielende Person, angesehen werden, einen Theil des Ganzen ausmachen, und an der Handlung Antheil nehmen; nicht aber nach der Art des Euripides, sondern nach dem Muster des Sophokles [262]. Denn bey den übrigen Dichtern schicket sich der Chor auch wohl gar zu einer andern Fabel oder Trauerspiele. Man ließ

ließ ihn eingeschaltete Stücke ohne Zusammenhang singen, nachdem Agathon zuerst diese Gewohnheit eingeführet hatte. Allein, was ist für ein Unterscheid, ob man den Chor Lieder singen läßt, die nicht zur Sache gehören, oder ob man eine vollständige Rede, oder ganze Episode, aus einem Trauerspiele, in das andere, setzet [263]?

Neunzehntes Capitel.

Von den Meynungen, und deren Abtheilungen.

Wodurch die Meynungen sich äußern.

Wir haben die mehresten Theile des Trauerspiels zureichend abgehandelt. Es ist noch übrig, von dem Ausdrucke und von den Meynungen zu reden. Von den Meynungen haben wir in unsern Büchern von der Rhetorik gehandelt [264], weil es mehr in diese Wissenschaft einschlägt. Die Meynungen sind die Quelle des Ausdrucks, und äußern sich durch Beweis, Widerlegung, Erregung der Leidenschaften, als des Mitleidens, Schreckens, Zorns u. d. gl. ferner durch Vergrößerung und Verkleinerung der Vorwürfe [265]. Hieraus erhellet, daß die Dichter sich gleicher Mittel mit den Rednern bedienen müssen, um die Begebenheiten erbärmlich, schrecklich, groß, und wahrscheinlich vorzustellen. Jedoch findet sich hiebey der Unterscheid, daß die Dichter ihre Gegenstände, nach deren wesentlichen Beschaffenheit abbilden, der Redner aber, vermittelst seiner Beredsamkeit, die Vorwürfe willkührlich vorstellet. Denn was für Arbeit würde einem Redner übrig bleiben, wenn die Vorwürfe seiner Reden an sich schon angenehm

Unterscheid des Dichters und Redners.

wären, und nicht erst durch seine Beredsamkeit als solche vorgestellet werden müßten [266].

Von der Aussprache bey der Vorstellung.

Eine Gattung des Ausdrucks begreift die Aussprache, und öffentliche Vorstellung, deren Wissenschaft nur für die Comödianten, und andere von gleicher Profession, gehöret: als; mit welchem Tone Befehle, Bitten, Erzählungen, Drohungen, Fragen, Antworten, und andere dergleichen Dinge müssen ausgesprochen werden. Die Kenntniß oder Unwissenheit dieser Dinge thut nichts zur Dichtkunst, und ist kein Fehler, der einiger Aufmerksamkeit würdig ist [267]. Wer wird wohl einen Fehler in den Worten Homers finden, welche Protagoras tadelt, weil, stat einer Bitte an die Muse, Befehlsweise gesagt werde; Singe den Zorn o Göttinn. Denn, spricht er, gebieten, daß etwas geschehe, ist ein Befehl. Jedoch die Betrachtung dieser Kritik läuft in eine andere Wissenschaft, und gehöret nicht für die Dichtkunst [268].

Zwanzigstes Capitel.

Von dem Ausdrucke und den Theilen, woraus er zusammengesetzet wird [269].

Theile des Ausdrucks.

Der Ausdruck besteht aus folgenden acht Theilen, welche sind: Buchstaben, Sylben, Verbindungswörter, Namen, Wörter, Artikel, Fall und Rede.

Buchstaben.

Ein Buchstabe ist ein untheilbarer Laut: nicht aber ein jeglicher Laut überhaupt, sondern ein Laut, der verständlich und deutlich ist. Denn auch die

Thiere

Thiere bringen eizelne Töne hervor, die wir aber keine Buchstaben nennen. Die Buchstaben sind entweder lautende, halblautende, oder stumme. Ein Lautbuchstabe ist, der ohne Zusatz eines andern Buchstaben einen verständlichen Ton machet, als A und O. Ein Halblauter ist, der mit Hülfe eines vorhergehenden Selbstlauters einen verständlichen Schall machet, als S und R. Ein stummer Buchstabe ist, der vermittelst eines folgenden Selbstlauters einen Laut giebt, als G und D. Ein anderer Unterscheid der Buchstaben beruhet auf den Gliedmassen der Aussprache, und der starken oder schwachen, langen oder kurzen Ausdehnung derselben; ferner ob sie mit einem schweren, scharfen oder mittlern Tone ausgesprochen werden. Von welchen allen ins besondere in der Prosodie muß gehandelt werden.

Sylben.

Eine Sylbe ist ein Laut ohne Bedeutung, der aus einem laut- und stummen Buchstaben besteht. Denn die Buchstaben g r machen keine Sylbe ohne a (oder einen andern Selbstlauter), aber mit dem a machen sie eine Sylbe, als gra. Auch von diesem Unterscheide giebt die Prosodie Unterricht.

Verbindungswörter.

Ein Verbindungswort ist ein Laut, für sich selbst ohne Bedeutung, der auch die Bedeutung eines jeden Worts, bey dem er steht, weder hindert, noch wirket, aber vielen Wörtern zusammen genommen eine Bedeutung giebt. Es wird am Ende, oder in der Mitten gesetzt, wofern es nicht, vermöge seiner Natur, am Anfange stehen muß, als, denn, sondern, weil. Oder: das Verbindungswort ist ein Ton ohne Bedeutung, der aber in Verbindung mit andern Tönen denselben eine Bedeutung giebt.

Artikel.

Der Artikel ist ein Ton ohne Bedeutung, der den Anfang, das Ende oder den Unterscheid einer

Rede

Rede anzeiget, als φημι, περι, und andere. Oder es ist ein Ton ohne Bedeutung, der den Worten ihre Bedeutung weder giebt noch nimmt (sondern dieselbe bestimmet), und an den Enden oder in der Mitte gesetzt wird (im Deutschen der, die, das).

Namen. Ein Name Nomen ist ein zusammengesetzter Laut, der etwas anzeiget, ohne eine gewisse Zeit zu bemerken, wovon aber die zusammensetzenden Theile ins besondere genommen nichts bedeuten. Denn auch in den zusammengesetzten Namen brauchen wir die einzelnen Theile nicht in der Bedeutung, welche sie für sich haben; so wie in dem Namen Theodor δωρον nichts bedeutet.

Wörter. Ein Wort (Verbum) ist ein zusammengesetzter Laut, der eine gewisse Zeit anzeiget, dessen zusammensetzende Theile aber eben so wenig, als bey den Namen, etwas bedeuten. Die Wörter: Mensch, weiß, zeigen mir keine bestimmte Zeit an, hingegen, in den Wörten, er geht, er ist gegangen, weiset jenes die gegenwärtige, dieses aber die vergangene Zeit.

Beugung. Die Beugung findet sich bey den Namen und Wörtern. Sie bestimmet die unterschiedlichen Verhältnisse der Personen, als: dies gehört diesem, dies bezeichnet jenen. Nächstdem zeiget sie die Einheit oder Vielheit an, als: die Menschen, oder der Mensch; oder auch die Art der Aussprache, ob es eine Frage oder Befehl ist; so sind die Redensarten: er ist gegangen, oder, gehe du, zween unterschiedliche Fälle [270].

Rede. Eine Rede ist ein bedeutender zusammengesetzter Laut, wovon auch einige abgesonderte Theile für sich ihre Bedeutung haben. Denn nicht eine jede Rede besteht bloß aus Namen und Wörtern,

wie

wie etwa die Erklärung eines Menschen [271], Sondern es kann auch eine Rede ohne Wörter (Verbis) seyn. Zum wenigsten hat doch ein Theil der Rede für sich eine Bedeutung, als wenn ich sage: Kleon geht, so bedeutet Kleon etwas für sich. Die Einheit der Rede wird auf zweyfache Art bestimmet, entweder, wenn sie einerley Sache bedeutet, oder wenn sie vielerley in eines verknüpfet. Die Bücher der Ilias machen eins aus, durch die Verknüpfung; die Erklärung des Menschen aber machet eins, weil sie eine Sache bezeichnet.

Ein und zwanzigstes Capitel.

Von dem Namen, dessen Gattungen, und der Metapher.

Einfache und doppelte Namen.

Der Name (Nomen) begreift zwo Gattungen unter sich; und ist entweder einfach oder doppelt. Einfache bestehen aus lauter nichts bedeutenden Theilen; doppelte aber, entweder aus bedeutenden und nicht bedeutenden Theilen zusammen, oder aus bedeutenden Theilen allein. Es kann auch ein Name dreyfach, oder vierfach seyn, dergleichen man viele bey den dithyrambischen Dichtern findet als Hermocaicoxanthus [272].

Gattungen der Namen.

Der Name ist entweder eigen, oder fremd, oder eine Metapher, oder eine Ausschmückung (Beywort), oder ein neugemachter, oder verlängter, oder verkürzter, oder veränderter Name.

Eigne und fremde Wörter.

Einen eigenen Namen nenne ich ein Wort, das an einem Orte durchgehends gebräuchlich ist: einen fremden aber, dessen sich andere (in einem an-

dern

dern Lande oder Mundart) bedienen. Hieraus folget, daß ein Wort zugleich fremde und einheimisch seyn könne, aber nicht bey einerley Personen. Z. B. Sigynon ist bey den Cypriern ein eigenes Wort, bey uns aber ein fremdes.

Metapher, und deren Arten.

Die Metapher ist die Verwechselung eines Wortes mit dem andern; entweder des Geschlechts mit der Art, oder der Art mit dem Geschlechte, oder einer Art mit der andern, oder aber überhaupt ähnlicher Dinge unter einander [273].

Verwechselung des Geschlechts mit der Art.

Ein Beyspiel von der Verwechselung des Geschlechts mit der Art, sind die Worte: das Schiff stund stille. Denn im Hafen stille stehen, ist nur eine Art vom Stillstehen überhaupt [274].

Der Art mit dem Geschlechte

Das zweyte ist die Verwechselung der Art mit dem Geschlechte. Z. B. Ulysses hat zehntausend gute Handlungen vollbracht. Denn man bedienet sich einer bestimmten Zahl zehntausend, an stat einer unbestimmten Vielheit [275].

Einer Art mit der andern.

Das dritte ist die Verwechselung einer Art mit der andern. Als in dem: nachdem er ihm das Leben mit dem Schwerdte erschöpfet; und in einem andern: er hat es mit einem harten Eisen zerschnitten. Denn hier ist schöpfen statt schneiden, und schneiden statt schöpfen, gesagt, indem beydes etwas wegnehmen oder rauben, bedeutet [276].

Nach der Aehnlichkeit.

Eine Verwechselung nach der Aehnlichkeit, (Analogie) ist, wenn sich das Zweyte zum Ersten verhält, wie das Vierte zum Dritten. Denn man verwechselt, auf gleiche Weise, das Erste mit dem Zweyten, wie das Dritte mit dem Vierten [277]. Und bisweilen setzet man den untern Vergleichungssatz an die Stelle des obern [278]. Als Z. B. wie der Becher

dem

dem Bacchus, so kömmt der Schild dem Mars zu. Dieser Versetzung zur Folge kann man den Schild den Becher des Mars, und den Becher den Schild des Bacchus nennen. Ferner; wie sich der Abend zum Tage verhält, so verhält sich das Alter zum Leben. Man kann folglich den Abend das Alter des Tages, und das Alter den Abend, oder mit dem Empedokles, den Untergang des Lebens nennen.

In andern Metaphern haben die Sätze keine Aehnlichkeit miteinander (sie lassen sich nicht, einer mit dem andern, verwechseln), werden aber doch nichts destoweniger gebraucht. Als Z. B. Säen ist die Benennung der Ausstreuung des Saamens. Der Ausguß des Lichts von der Sonne aber kann mit keinem eigentlichen Worte ausgedrücket werden. Dennoch saget man: wie sich dieser Ausfluß zur Sonne verhält, so verhält sich das Säen zum Saamen: und ein Dichter singt; er säete das göttliche Licht [279].

Außer dieser Art braucht man die Metapher noch auf eine andere Weise: wenn man nämlich den untern Vergleichungssatz an die Stelle des obern gesetzet hat, aber solche Beywörter hinzufüget, die etlichen Eigenschaften desselben widersprechen, als wenn man den Schild, an statt, selbigen den Becher des Mars zu nennen, den Becher ohne Wein hieße [280] [281].

Ein neugemachter Name ist ein Wort, das bey andern, (wenigstens in dieser Bedeutung) nicht gebräuchlich ist, sondern der Dichter erschaffet. Von dieser Beschaffenheit scheinen verschiedene Wörter zu seyn: als wenn man an Stat κέρατα Hörner, Neugemachte Wörter.

Hörner, setzet ἐρνύτας Zweige, und an stat ἱερέα den Priester, ἀρητῆρα den Bether [282].

Verlängerte und verkürzte Wörter.

Verlängte Wörter sind, worin man einen längern Lautbuchstaben gebrauchet, als dem Worte sonst zukömmt; oder, wenn man eine Sylbe hinzusetzet. Verkürzte Wörter aber entstehen, wenn man eine Sylbe wegwirft. Ein Beyspiel verlängter Wörter ist, wenn man πολῆος und πολέως an stat πόλεος sagt, oder an stat πηλεϊάδου, πηληϊάδεω. Beyspiele verkürzter Wörter sind κρῖ für κρῖμνον, δῶ für δῶμα [283].

Veränderte Wörter.

Ein verändertes Wort ist, davon zwar ein Theil bleibt, der andere aber neugemacht wird, als δεξίτερον an stat δέξιον.

Geschlecht der Wörter.

Vermöge eines andern Unterscheides sind einige Wörter männlichen, andere weiblichen Geschlechts, und noch andere keines von beyden. Männlichen Geschlechts sind, die sich auf ν und ρ, oder stumme Doppelbuchstaben endigen, deren zween sind ψ und ξ. Weibliche sind, die sich auf lange Lautbuchstaben η und ω und ein langes α endigen. Die Endungen der männlichen und weiblichen Wörter sind also an der Zahl gleich, denn ψ und ξ können nur als ein Buchstabe angesehen werden. Kein Wort endiget sich auf einen stummen Buchstaben, oder auf einen kurzen Lautbuchstaben, außer diesen dreyen ι, μέλι, κόμμι, πέπερι; und fünfen in υ, πῶυ, ναῦπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ. Die Wörter des dritten Geschlechts (Neutra) endigen sich auf diese letzten Buchstaben ι und υ, wie auch ν und σ [284].

Zwey-

Zwey und zwanzigstes Capitel.

Von der Beschaffenheit des Ausdrucks.

Was den Ausdruck niedrig und erhaben mache.

Die Vollkommenheit des Ausdrucks besteht in der Deutlichkeit und in der Vermeidung des Niedrigen. Der Gebrauch lauter eigentlicher Wörter machet eine Rede sehr deutlich, aber zugleich niedrig. Kleophons und Sthenelus Gedichte geben Beyspiele davon [285]. Durch den Gebrauch fremder Redensarten hingegen wird die Rede erhaben, und entfernet sich vom gemeinen Ausdrucke. Unter fremden Redensarten verstehe ich fremde Wörter [286]. Metaphern, Verlängerung der Wörter, und alles übrige, was nicht zum eigentlichen Ausdrucke gehöret. Wollte man aber nur allein uneigentliche Redensarten gebrauchen, so würde daraus ein Räthsel, oder Barbarisinus entstehen: und zwar machet der allzuhäufige Gebrauch der Metaphern ein Räthsel; die Vielheit fremder Wörter aber zugleich einen Barbarismus [287].

Was ein Räthsel und Barbarismus sey.

Die Zusammensetzung solcher Dinge, deren Verbindung unmöglich scheint, machet den Begriff eines Räthsels. Die Verknüpfung eigentlicher Wörter mit einander, kann dasselbe nicht zu Stande bringen, sondern nur die Metaphern. Dergleichen ist folgendes: Ich habe einen Mann gesehen, der mit Feuer, Erzt an einen Mann schmiedete, u. a. m. Aus fremden Wörtern entsteht ein Barbarismus, wesfalls man sie sparsam gebrauchen muß [288].

Gebrauch fremder Wörter.

Um nun den Ausdruck nicht gemein, noch niedrig zu machen, müssen fremde Wörter [289], Metaphern,

taphern, Beywörter, und andere oben benannte Mittel angewandt werden. Zur Deutlichkeit des Ausdrucks aber werden eigentliche Wörter erfodert. Die Verlängerung, Abkürzung und Veränderung der Wörter trägt vieles bey, eine Rede deutlich und doch nicht gemein zu machen. Denn weil man von dem gemeinen Gebrauche zu reden abgeht, so wird dadurch die Schreibart erhöhet, und entfernet sich von dem niedrigen Ausdrucke: die mit den gewohnten Ausdrücken übrig gebliebene Aehnlichkeit aber machet sie deutlich.

Homer wird deswegen vertheidiget.

Diejenigen irren daher, welche diese Schreibart tadeln, und dem Homer für übel halten, daß er sich derselben bedienet, worunter der alte Euklides ist, welcher vorgiebt; es sey leicht, ein Dichter zu seyn, wenn man die Worte nach Belieben ausdehnen dürfe; wie er denn selbst, nach dieser Art, Verse gemacht hat, um sie lächerlich zu machen [290].

Zwar sich beständig eines solchen Ausdrucks bedienen zu wollen, würde freylich lächerlich seyn. Denn alle Theile des Ausdrucks haben ein bestimmtes Maaß: wer daher mit Ueberschreitung desselben, Metaphern, fremde Wörter, und andere Figuren, am unrechten Orte in der Absicht, sie lächerlich zu machen, anbringen wollte, der würde diesen Endzweck leicht erreichen können [291].

Beyspiele aus andern Dichtern.

Epische Gedichte lassen uns die Vorzüge dieser mit Maaße gebrauchten Figuren einsehen. Setzet man, an stat der fremden Worte, der Metaphern und anderer Figuren, die eigentlichen Namen, so wird man von der Wahrheit unserer Anmerkung überführet werden. Z. B. Aeschylus und Euripides haben beyde einen jambischen Vers gemacht. Euripides aber hat, durch Veränderung eines einzigen Worts, und Gebrauch eines uneigentlichen

Aus=

Ausdrucks, statt des eigentlichen, seinen Vers verschönert, da hingegen der Vers des Aeschylus kriechend ist. Der Philoktet des Aeschylus saget:

Das Geschwür, das das Fleisch meines Beines issetet.

Euripides aber gebraucht, an statt des Wortes: essen, den Ausdruck frisset [292]. So würden viele Stellen des Homers, durch Wegnehmung der uneigentlichen, und Setzung eigentlicher Worte matt werden. Z. B. wenn man anstatt des Ausdrucks, die Ufer brüllen, setzen wollte, die Ufer schreyen [293].

Noch leget Ariphades den Trauerspieldichtern zur Last, daß sie sich in ihrem Ausdrucke Freyheiten nähmen, die in gemeiner Rede nicht erlaubt sind; als: daß sie die Vorwörter den Wörtern nachsetzen u. a. m. Allein eben dadurch, daß diese Ausdrücke nicht in eigentlichen Reden üblich sind, entfernet sich die Rede vom gemeinen Ausdrucke, welches aber diesem Dichter unbekannt war [294].

Gebrauch der Metaphern in unterschiedlichen Gattungen von Versen.

Sich eines jeden angeführten Stückes, als z. B. doppelter und fremder Wörter, gut zu bedienen wissen, ist zwar ein großes. Weit wichtiger aber ist der geschickte Gebrauch der Metaphern: denn dieses ist die einzige Sache, die man nicht von andern borgen kann, sondern wozu ein glücklicher Witz erfodert wird, weil alle gute Metaphern aus der Erblickung der Aehnlichkeit entspringen [295].

Doppelte Wörter schicken sich am besten zu den Dithyramben; fremde Wörter zu den heroischen; und Metaphern zu den jambischen Versen. Zwar in den heroischen Gedichten finden alle oben erzählte Arten Platz: weil aber die jambische Versart die

gebräuchliche Art zu reden nachahmet, so sind diejenigen Wörter dazu am geschicktesten, die man auch in gemeinen Reden gebrauchen kann [296].

Dieses sey von dem Trauerspiele, und von der Nachahmung durch Handlungen, gnug.

Drey und zwanzigstes Capitel.

Anwendung der Regeln des Trauerspiels auf das Heldengedicht.

Vorwurf des Heldengedichts ist nur eine Handlung.

Der Plan der Fabel muß bey dem Heldengedichte, so wie bey dem Trauerspiele, dramatisch eingerichtet werden. Ihr Vorwurf muß eine vollständige und ganze Handlung seyn, die einen Anfang, ein Mittel und ein Ende hat, damit sie ein solches Vergnügen hervor bringen möge, als ein vollständiges Werk der Natur gewehret [297].

Die Einrichtung der Begebenheiten in dem Heldengedichte darf der Historie nicht ähnlich sein.

Das Heldengedicht muß sich nicht an die gewohnten Geschichte binden [298]. Denn diese erzählen nicht bloß eine Handlung; sondern alle Begebenheiten, die sich mit einer oder mehr Personen zu einer Zeit zugetragen haben, wovon aber eine Begebenheit mit der andern nur eine zufällige Verbindung hat. So fällt die Seeschlacht bey Salamin und die Karthaginensische Schlacht in Sicilien, in einen Zeitpunct, die doch nicht auf einen Zweck abzieleten [299]. Und so folgen oft Begebenheiten, der Zeit nach, auf einander, die doch keine gemeine Absicht haben. Wider diesen Satz verstoßen viele Dichter: Homer aber ist, wie wir gesagt haben, auch hierinn vor andern göttlich: er erwählet nicht den ganzen Krieg zum Vorwurfe seines Gedichtes,

Mit Homers Beyspiele erläutert.

ob

ob derselbe gleich einen Anfang und ein Ende hatte [300]: denn dadurch würde es größer geworden seyn, als daß man es mit einem Blicke hätte übersehen können: und gesetzt, er hätte es in eine mäßige Größe eingeschränket, so würde doch durch die Mannigfaltigkeit der Handlungen, Verwirrung entstanden seyn. Nun aber, da er nur einen Theil zum Hauptgegenstande nahm, hat er viele Begebenheiten des Krieges, als Episoden, hineingebracht: z. B. das Verzeichniß der Schiffe, und andere Zwischenbegebenheiten, wodurch er das Gedicht erweitert [301].

Andere Dichter besingen die Begebenheiten eines Menschen, oder eines Zeitlaufs, oder geben uns eine Geschichte von vielen Theilen, wie die Verfasser der Cyprier, und der kleinen Ilias [302]. Hierinn liegt die Ursache, daß aus der Ilias und aus der Odyssee nur eines, oder aufs höchste zwey Trauerspiele gemacht werden können, [302]. hingegen aus den Cypriern und aus der kleinen Ilias mehr als achte [303]: nämlich das Urtheil über die Waffen [304], Philoktetes [305], Neoptolemus [306], Euryppylus, der Bettler [307], Lacäna [308], die Eroberung Troja [309], die Rückkehr der Flotte [310], Sinon, und die Trojanerinnen.

Vier und zwanzigstes Capitel.

Von den Gattungen des Heldengedichts, und dessen Gleichheit mit dem Trauerspiele.

Gattungen des Heldengedichts.

Das Heldengedicht wird in eben dieselbe Gattungen abgetheilet, als das Trauerspiel, und ist entweder einfach oder verwickelt, moralisch oder pathetisch [311]: und außer der Musik und Auszierung der Bühne, muß es alle Theile mit dem Trauerspiele gemein haben [312]: denn es gebraucht Glücksänderungen, Erkennungen, Leidenschaften, und überdem geschickte Meynungen und Ausdruck. Homer hat sich zuerst aller dieser Theile, auf eine geschickte Art bedienet: denn seine Gedichte fassen alle Gattungen der Heldengedichte in sich. Die Ilias ist einfach und pathetisch, die Odyssee aber verwickelt; denn durchgehends herrschen in derselben Erkennungen und Moral [313]. Ueberdem hat er durch den Ausdruck und durch die eingeschalteten Meynungen, alle Dichter übertroffen [314].

Ausdehnung des Heldengedichts.

Das Heldengedicht ist von dem Trauerspiele, durch eine größere Ausdehnung, und durch die Art des Sylbenmaaßes, unterschieden [315]. Das gehörige Maaß der Ausdehnung ist oben schon bestimmet worden. Es muß nämlich von solcher Größe seyn, daß der Anfang und das Ende zugleich können übersehen werden. Dieses wird erhalten, wenn man die Grundrisse kürzer in einander zieht, als die Alten gethan haben, und das Gedicht so viel Zeit einnehmen läßt, als die Trauerspiele, so an einem Tage aufgeführet werden, zusammen genommen [316].

Das Heldengedicht hat zur Ausdehnung seiner Größe, viele Vortheile, die dem Trauerspiele fehlen;

len: weil dieses nicht viele Begebenheiten zugleich, als zu einer Zeit geschehen, vorstellen kann, sondern sich in die Handlung einschließen muß, welche wirklich auf der Bühne vorgestellet wird. Das Heldengedicht aber kann, weil es eine Erzählung ist, viele Geschichte zugleich zum Ende bringen. Diese vergrößern, durch ihre Verbindung mit der Haupthandlung, das Gedicht, bringen in dasselbe Schönheit und Größe, und verschaffen dem Leser, durch Verschiedenheit der Episoden, stets neue Veränderungen: da hingegen die allzugroße Einförmigkeit bald einen Ekel erwecket, und den Fall der meisten Trauerspiele verursachet [317].

Das Sylbenmaaß des Heldengedichts.

Die Erfahrung hat das heroische Sylbenmaaß, als das bequemste für das Heldengedicht, ausgefunden [318]. Wer in einem andern Sylbenmaaße, oder auch in vielen zusammen genommen, ein Heldengedicht machen wollte, darf sich keinen Beyfall versprechen. Denn die heroische Versart ist die erhabenste und prächtigste, und nimmt fremde Wörter und Metaphern am liebsten an, deren sich das Heldengedicht mit Ueberfluß bedienet. Das jambische und vierfüßige Sylbenmaaß schicket sich mehr für die Bewegung, und zwar ist dieses zum Tanze, jenes aber zur Handlung bequem. Noch ungereimter würde die Vermischung dieser Versarten seyn, dergleichen Chäremon unternommen hat. Aus der Ursache hat noch niemand ein langes zusammenhangendes Gedicht, in andern als heroischen Versen, gemacht: und die Natur selbst hat, wie gesagt, dieselbe dem Heldengedichte zur eigenthümlichen Versart bestimmet.

Der Dichter muß in der Epopee selbst wenig reden.

Homer verdienet in vielen andern Stücken Lob, aber auch vornehmlich darinn, daß er allein unter allen Dichtern, die Pflichten eines Heldendichters kennet.

kennet. Der Dichter selbst muß wenig reden, weil seine Nachahmung nicht eigentlich darinn besteht. Andere Dichter mischen ihre Person allenthalben ein, und ahmen wenig, und an wenig Orten, nach. Homer hingegen führet nach einer kurzen Vorrede alsobald Männer oder Weiber, oder andere mit Sitten begabte Wesen ein; denn bey ihm ist nichts ohne Sitten, alles ist damit versehen [319].

Art des Wunderbaren im Heldengedichte.

Ein Dichter muß sich bemühen, das Wunderbare in das Trauerspiel zu bringen: in dem Heldengedichte aber steigt dasselbe bis an das (dem Scheine nach) Unvernünftige [320]. Das Wunderbare hat daselbst um so viel mehr Platz, weil man die handelnden Personen nicht wirklich vor Augen hat. Auf der Bühne würde die Vorstellung des verfolgten Hektors lächerlich scheinen, wenn auf der einen Seite das griechische Kriegsheer ohne Bewegung, auf der andern aber Achilles, mit der Hand winkend, vorgestellet würde: in den epischen Gedichten aber fällt dieses nicht ins Auge. Ferner ist alles Wunderbare angenehm. Ein Merkmaal davon ist, daß die, so etwas erzählen, erdichtete Umstände hinzu setzen, um den Zuhörern zu gefallen [321].

Homer hat vornehmlich die Dichter gelehret, Erdichtungen auf gehörige Art zu machen. Es gründen sich nämlich selbige auf einen falschen Schluß; denn weil oft zwo Begebenheiten zugleich geschehen, so bildet man sich ein, daß, so bald eine von denselben sich zuträgt, auch die andere erfolgen müsse. Dieses aber ist irrig: denn ist die erstere Begebenheit falsch, so folget nicht, daß die andere Begebenheit, welche vielleicht wahr ist, aus derselben fließe. Allein, weil die Seele, von der Wahrheit des-letztern, überzeuget ist, so macht sie auch auf die Wahrheit des erstern einen falschen Schluß [322].

Der

Der Dichter muß zu seinen Gegenständen eher unmögliche aber wahrscheinliche, als mögliche aber unglaubliche Dinge wählen [323]. Keine Fabel muß in ihren Theilen etwas widersprechendes enthalten: wenigstens muß das Widersprechende außer dem Inbegriffe der Fabel seyn; als etwa die Unwissenheit des Oedipus, in Ansehung der Todesart des Lajus. Es ist daher ein Fehler, wenn sich das Widersprechende in der Fabel selbst findet; als z. B. in der Elektra bey Verkündigung der Todesart des Orestes in den pythischen Spielen; und in den Mysiern, wo ein Bote aus Tegea nach Mysien kömmt, ohne ein Wort zu sprechen [324]. Vermeidung des Unwahrscheinlichen.

Der Einwurf, daß diese Sorgfalt die Fabeln zu Grunde richten würde, ist lächerlich: denn dergleichen Fehler müssen gleich anfangs nicht in den Entwurf der Fabel kommen. Wenn aber die Vollkommenheit des ganzen Plans sonst nicht kann erhalten werden, sodann kann auch das Unwahrscheinliche in demselben Platz finden. Selbst in der Odyssee würden die Unwahrscheinlichkeiten, z. B. die Ausschiffung des Ulysses in Ithaka, nicht erträglich seyn, wenn sie von einem schlechtern Poeten wäre: Homer aber versteckt sie, unter eine Menge schöner Stellen, und macht das Unwahrscheinliche angenehm [325]. Einwurf dagegen widerleget.

Der Ausdruck muß vornehmlich in den schwachen Theilen, die von Sitten und Denksprüchen entblößet sind, geschmückt seyn, weil in andern Stellen ein allzuprächtiger Ausdruck Sitten und Denksprüche verbirgt [326]. Wo der poetische Zierrath anzubringen.

Fünf und zwanzigstes Capitel.

Von den Einwürfen gegen die Dichtkunst und deren Beantwortung.

Wir wollen uns itzt bemühen, die Einwürfe gegen die Dichtkunst, von wie vielen, und welcherley Gattungen sie seyn mögen, und deren Auflösung, vor Augen zu legen.

Wie ein Dichter die Dinge vorstellen müsse.

Weil der Dichter sowohl, als der Maler und Bildhauer, ein Nachahmer ist, so muß er nothwendig allemal eins aus diesen dreyen, erwählen. Er muß die Dinge nachahmen, entweder, wie sie waren, oder noch sind; oder wie der Wahn und äußerliche Schein sie vorstellet; oder auch wie sie seyn sollten. Und zu Ausbildung derselben bedienet er sich entweder des eigentlichen Ausdrucks, oder fremder Wörter und der Metaphern. Denn der Ausdruck nimmt viele Formen an, deren Gebrauch wir den Dichtern erlauben. Ueberdem darf die Vollkommenheit der Politik und Dichtkunst, wie auch anderer Wissenschaften und der Poetik, nicht auf gleiche Weise beurtheilet werden [327].

Woher die Fehler der Dichter entspringen.

Es können sich zween Fehler in der Dichtkunst finden. Der eine kömmt von ihr selbst, der andere aber zufälliger Weise (per accidens). Denn entweder wählet sie einen Vorwurf zur Nachahmung, der über die Gränzen der Dichtkunst ist; und so kömmt der Fehler von ihr selbst: oder sie erwählet einen fehlerhaften Vorwurf; und so ist es ein zufälliger Fehler: z. B. wenn man ein Pferd die zween rechten Füße zugleich aufheben ließe. So kann die Dichtkunst gegen alle übrige Künste, z. B. die Arzneykunst und andere mehr, fehlen, oder unmög-

mögliche Dinge abhandeln, ohne daß diese Fehler der Dichtkunst selbst beygemessen werden dürfen[328].

Aus diesen Gründen müssen die Einwürfe gegen die Dichtkunst beantwortet werden. Zuförderst ist es zwar ein Fehler, wenn der Dichter Dinge einführet, die die Dichtkunst selbst für unmöglich erkennet. Wenn aber dergleichen Erdichtungen ihn zum Hauptzweck führen; d. i. wenn er dadurch eine oder die andere Stelle seines Gedichtes wunderbar machet; werden sie regelmäßig. Hektors Verfolgung ist ein Beyspiel davon. Wenn aber, durch Beobachtung der Regeln, der Endzweck vollkommen, oder doch mit wenigem Unterscheide kann erhalten werden: so ist der Fehler nicht zu entschuldigen, weil man sich, so viel möglich ist, vor allen Fehlern hüten muß[329].

Ferner ist die Frage: welche einen grösern Fehler begehen, diejenigen, die wider die Regeln der Dichtkunst, oder diejenigen, die gegen eine andere Wissenschaft anstoßen? Unstreitig ist es ein geringerer Fehler, z. B. nicht zu wissen, daß das weibliche Geschlecht unter den Hirschen keine Hörner hat, als eine schlechte Nachahmung zu machen[330].

Vertheidigung der poetischen Charaktere.

Noch wirft man den Dichtern vor; ihre Charaktere stimmeten nicht mit der Wahrheit überein, da sie doch billig derselben ähnlich seyn sollten. Sophokles hat sich hierüber erkläret; er stelle die Menschen vor, wie sie seyn sollten; Euripides aber, wie sie wirklich sind. Auf gleiche Art muß dieser Einwurf beantwortet werden[331]. Wenn aber beyde Auflösungen keine Statt finden, kann man sich auf den gemeinen Wahn berufen, z. B. in dem, was man von den Göttern saget: denn vielleicht ist das, was man hievon vorbringt, nicht das beste noch das wahrste, sondern vielmehr eine

unge-

ungewisse Meynung der Menschen, wie Xenophanes behauptet [332].

Andere Einwürfe gegen die Dichter und deren Beantwortung.

In andern Stellen stützet sich der Poet nicht auf den gemeinen Wahn, giebt auch der Begebenheit nicht alle mögliche Vollkommenheit, sondern er trägt sie vor, wie sie ist. Von dieser Gattung ist die Stelle des Homers von den Waffen:

Sie schliefen bey ihren in die Höhe gekehrten Lanzen.

denn dies war die damalige Gewohnheit, so wie sie es noch itzt bey den Illyriern ist [333].

Aus der Absicht der Handlung.

Um zu beurtheilen, ob eine Rede oder Handlung gut oder böse sey, müssen die Worte oder Handlungen nicht bloß in sich selbst betrachtet werden, ob sie Lob oder Tadel verdienen: sondern man muß auch auf die handelnde und redende Person sehen, ferner den Gegenstand der Handlung, wie auch Zeit, Mittel und Endzweck erwegen, z. B. ob durch die Vollziehung der Handlung, ein größeres Gut, oder durch die Unterlassung, ein größeres Uebel, gewirket werde [334].

Aus fremden Wörtern.

Andere Einwürfe können, durch die Erklärung der Redensarten, gehoben werden, da man nämlich ein fremdes Wort annimmt, wenn das eigentliche einen unbequemen Verstand giebt. Wenn es bey dem Homer heißt; die Pest griff zuerst die Maulthiere an, so kann dies vielleicht den Verstand haben; sie griff die Schildwachen an, weil das griechische Wort sowohl Schildwachen als Maulthiere bedeutet [335]. Saget er von dem Dolon; seine Figur war häßlich, so hat er dadurch, nicht sowohl einen übel gebildeten Leib, als ein häßliches Gesicht anzeigen wollen: indem die Kretenser das Wort, dessen sich Homer bedienet, die Häßlichkeit abzuschildern, nur allein von der Bil-

dung

dung des Gesichts gebrauchen [336]. Man machet ferner dem Homer den Vorwurf, daß er den griechischen Abgesandten, nach Art der Säufer, (wieder die Gewohnheit der damaligen Zeiten) ungemischten Wein geben lassen. Allein das Wort ungemischt bedeutet (im Griechischen) auch geschwinde, und heißt also: bringe den Wein geschwind [337].

Durch die Metapher.

Noch andere angefochtene Stellen sind metaphorisch zu erklären. Als; die andern Götter und Menschen schliefen alle die ganze Nacht: woselbst alle für viele gesetzt ist: und wenn es heißt; er blicket auf das trojanische Feld, und die Stimme der Pfeifen und Flöten; und wenn von dem himmlischen Bäre gesagt wird, daß er allein sich nicht in dem Ocean bade; so wird derselbe allein genannt, weil er der bekannteste ist [338].

Durch den Accent.

Bisweilen kann auch die Auflösung der Einwürfe, durch die Veränderung des Accentes, geschehen. So löset Hippias von Thasus etliche Stellen des Homers auf. Für; wir geben ihm, liest er; gieb oder versprich ihm: und die Worte; dieses Holz wird durch den Regen verdorben, liest er; es wird nicht von dem Regen verdorben [339].

Durch die Unterscheidungspuncte.

Einige Oerter kann man, vermittelst der Unterscheidungspuncte, retten: wie die Stelle des Empedokles. Die unsterblichen Wesen wurden sterblich, und das Vermischte hingegen ward einfach [340].

Durch Aufhebung der Zweydeutigkeit.

Etliche Stellen werden durch die Aufhebung der Zweydeutigkeit erkläret. Z. B. in den Worten Homers: mehr als zween Theile der Nacht sind vergangen, ein Theil ist noch übrig. Wo das Wort mehr zweydeutig ist [341].

Durch den Sprachgebrauch.

Bey Vertheidigung anderer Redensarten kann man sich auf den Sprachgebrauch berufen, nach welchem man z. B. Wein mit Wasser vermischet,

schet, Wein nennet. Hieraus läßt sich vertheidigen, daß Homer von Stiefeln aus neugearbeitetem Zinn redet, und die, so in Eisen arbeiten, Erztarbeiter nennet, und den Göttern durch den Ganymedes Wein einschenken läßt, obwohl die Götter keinen Wein trinken [342]. Doch können alle diese Stellen auch durch eine Metapher gerettet werden.

Durch Aufhebung des Widerspruchs.

Scheint aber ein Wort einen Widerspruch in sich zu fassen, so muß man untersuchen, wie viel Bedeutungen das Wort in der angeführten Stelle haben kann. Wenn es bey dem Homer heißt; der Spieß des Aeneas drang bis in die dritte Haut von Achilles Schilde, so ist der Verstand, daß der Spieß durch die dritte Haut verhindert worden. Mit diesen verschiedenen Bedeutungen eines Wortes, können viele Schwierigkeiten gehoben werden: insbesondere, wenn man das Wort in einer, der gewöhnlichen gerade entgegen stehenden, Bedeutung nimmt [343].

Zuweilen setzen, wie Glaukon wohl bemerket, die Kunstrichter falsche Grundsätze voraus, welche sie nach ihren Grundsätzen als richtig ansehen, und das, was diesen Sätzen widerspricht, in allen Schriftstellern als irrig verdammen [344]. Dies ist die Quelle der Kritik über den Ikarius des Homer. Sie setzen voraus, daß er ein Lacedämonier gewesen sey, und finden daher ungereimt, daß ihn Telemach, bey seiner Anwesenheit zu Lacedämon, nicht besucht habe. Vielleicht aber verhält sich die Sache so, wie die Cephalenier vorgeben: daß sich nämlich Ulysses bey ihnen verheirathet habe, und sein Schwiegervater Ikadius, nicht aber Ikarius, heiße. Dem zu Folge würde dieser angebliche Fehler vielmehr eine wahrscheinliche Streitfrage seyn [345].

Ueber=

Rettung des Unmöglichscheinenden.

Ueberhaupt muß das Unmögliche aus drey Gesichtspuncten betrachtet werden: nämlich entweder in Absicht auf das Wesen der Dichtkunst, oder in Absicht auf eine größere Schönheit, oder endlich in Absicht auf den gemeinen Wahn. In Absicht auf das Wesen der Dichtkunst, muß das Unmögliche, so wahrscheinlich ist, dem Möglichen, aber Unwahrscheinlichen, vorgezogen werden. Von der erstern Beschaffenheit sind die Gemälde des Zeuxes [346]. In Absicht auf das Schönere, muß das Nachbild das Urbild übertreffen [347]. In Absicht auf den Wahn läßt sich das scheinbare Unvernünftige rechtfertigen, indem es dadurch, daß es sich auf den Wahn stützet, unvernünftig zu seyn aufhöret: denn es ist wahrscheinlich, daß auch bisweilen etwas unwahrscheinliches geschehe [348].

Bey Erklärung solcher Stellen, die sich einander zu widersprechen scheinen, muß man eben so verfahren, wie bey den Einwürfen in der Vernunftlehre. Man muß nämlich untersuchen, ob es einerley Sache, ob sie zu gleichem Endzwecke, und auf gleiche Art gesagt sey, endlich ob dieselbe Person, aus sich selbst, oder durch fremde Triebfedern, beweget, rede [349].

Wann die Kritik gegründet ist.

Eine gegründete Kritik aber findet Statt, wenn ein Dichter etwas unvernünftiges oder lasterhaftes in sein Gedicht fließen läßt. In den ersten Fehler verfällt ein Dichter, wenn er ohne Noth etwas wider die Vernunft einmischet, wie Euripides in seinem Aegeus [350]: und der letztere Fehler wird, durch Einführung eines lasterhaften Charakters, begangen, dergleichen Menelaus, in dem Orest eben dieses Poeten, ist [351].

Wiederholung der Einwürfe und Antworten.

Alle Kritiken entspringen also aus fünf Quellen. Denn man wirft den Dichtern vor, daß sie Dinge vortragen, die entweder unmöglich, oder unvernünf-

künftig oder lasterhaft oder einander widersprechend, oder wider die besondern Regeln der Dichtkunst sind. Die Antworten darauf werden aus unsern gegebenen Gründen ertheilet, und sind an der Zahl zwölfe [352].

Sechs und zwanzigstes Capitel.

Von den Vorzügen des Trauerspiels vor dem Heldengedichte.

Angebliche Fehler des Trauerspiels.

Man könnte zweifeln, ob das Heldengedicht, oder das Trauerspiel, besser sey. Ist diejenige Nachahmung besser, welche am wenigsten fremder Hülfe bedarf, (dieses aber ist ohne Zweifel die, welche aufgeklärtere Zuschauer hat,) so ist klar, daß diejenige, welche alles nachahmet, den meisten fremden Zusatz gebrauchet [353]. Denn, gleich als wenn die Zuschauer sonst nichts begreifen würden, wo ihnen der Poet nicht alles durch viele Geberden vor Augen legte, so machen die spielenden Personen, bey Vorstellung der dramatischen Stücke, vielerley Bewegungen, nach Art ungeschickter Flötenspieler, die sich selbst herum wälzen, wenn sie das Rollen eines Tellers nachahmen wollen, und um die Scylla vorzustellen, das Haupt ihrer Bande herumziehen. Dies ist es, was man der Tragödie die Schuld giebt [354].

Eine andere Vergleichung, zum Nachtheile des Trauerspiels, wird von den alten und jungen Comödianten genommen. Jene verachteten diese. Mynisçus nannte den Kallipides einen Affen, weil er in seinen Geberden zu übermäßig war. Das Verhältniß dieser jungen Comödianten gegen die alten,

soll

soll auch das Maaß des Trauerspiels, im Gegensatz des Heldengedichtes, seyn [355]. Ferner wirft man ein; das Heldengedicht sey für einsichtsvolle Leute gemacht, und habe also keine äußerliche Geberden nöthig; das Trauerspiel aber sey für grobe Leute bestimmt, brauche fremde Hülfe, und sey folglich geringer, als das Heldengedicht [356].

Deren Widerlegung.

Allein zuförderst treffen diese Vorwürfe nicht die Kunst des Dichters, sondern die spielenden Personen: ferner kann auch das Heldengedicht von gewissen Geberden begleitet werden; sowohl wenn es hergesaget, als wenn es gesungen wird, wie dann jenes Sosistratus, und dieses Mnasitheus Opuntius that. Nächstdem ist nicht alle Bewegung, noch auch das Tanzen, zu verdammen; sondern nur die übertriebenen Geberden, dergleichen man vor diesem dem Kallipides, und nun andern vorwirft, welche die Geberden lüderlicher Weiber nachahmen. Zudem bringt das Trauerspiel sowohl, als das Heldengedicht, alle seine Wirkungen, auch ohne Bewegung hervor: denn durch das bloße Lesen läßt sich dessen Beschaffenheit schon einsehen. Ist daher das Trauerspiel nur in den übrigen Stücken vollkommener, als das Heldengedicht, so ist es diesem überall vorzuziehen, weil die Bewegung kein nothwendiges Theil des Trauerspiels ist [357].

Vorzüge des Trauerspiels vor dem Heldengedichte.

Alles, was das Heldengedicht enthält, hat auch das Trauerspiel. Es kann sich des heroischen Sylbenmaaßes bedienen: und die Musik und Zierathen der Bühne, die das lebhafteste Vergnügen wirken, machen einen nicht geringen Theil desselben aus. Zudem hat das Trauerspiel eine große Deutlichkeit, beydes wenn es gelesen, und wenn es vorgestellet wird. Hiezu kömmt, daß der Nachahmung in dem Trauerspiele ein kürzeres Ziel gesteckt ist: denn das Einge-

schränkte ist angenehmer, als was durch eine lange Zeit ausgedehnet wird. So würde der Oedipus des Sophokles unangenehm werden, wenn man ihn in so viele Verse bringen wollte, als die Ilias. Ueberdies beobachtet kein Heldengedicht die Einheit so vollkommen, als das Trauerspiel. Einen Beweis davon giebt, daß aus jeglichem Heldengedichte viele Trauerspiele gemacht werden können. Wollte aber ein Heldendichter seine Fabel, nach dem Maaß der Einheit des Trauerspiels, einrichten, so würde dieselbe nothwendig entweder verstümmelt, oder, wenn sie die gewöhnliche Länge des Gedichts ausfüllen wollte, kraftlos und wäßerig werden. Nimmt aber der Dichter viele Fabeln, oder setzet eine Haupthandlung aus vielen kleinern zusammen, so verschwindet die Einheit. Selbst die Ilias und Odyssee haben viele dergleichen Theile, wovon ein jeder für sich seine Größe hat: obgleich diese Gedichte die besten in ihrer Art, und, so viel möglich, Nachahmungen einer Handlung sind. Da nun das Trauerspiel, sowohl in Ansehung aller dieser Stücke, als auch in Ansehung ihrer Wirkung, das Heldengedicht überwiegt, (denn weder das Heldengedicht, noch das Trauerspiel, sind die Quellen alles Vergnügens, sondern nur der benannten Art) so folget, daß, weil das Trauerspiel seinen Endzweck besser erreichet, es dem Heldengedichte vorzuziehen sey [358].

Schluß des Werks.

Dieses sey von dem Trauerspiele und von dem Heldengedichte, deren Wesen und Gattungen, deren Zahl und Unterscheide, den Ursachen ihrer Vollkommenheit und Unvollkommenheit, den Einwürfen, und deren Auflösung, gnug gesagt.

An-

Anmerkungen

zu

Aristoteles Dichtkunst.

Almer's Fluchten

8u.

Almer's Heirath.

Anmerkungen zu Aristoteles Dichtkunst.

1.)

Dithyramben. Eine Art Lieder, die ihren Namen vom Bacchus haben, als welcher unter fast unzählbaren Namen auch Dithyrambus hieß. Die Grammatici haben sich große Mühe gegeben, den Ursprung dieser Benennung zu erforschen: nach vielen unwahrscheinlichen Muthmaßungen aber lassen sie uns in der vorigen Ungewißheit. Der Ursprung der Dithyramben kömmt von den Festen der Landleute, auf welchen man das Lob des Bacchus in ungekünstelten Liedern, und gemeiniglich mit trunkenem Munde erhob. Auch in den spätern Zeiten blieben das Unregelmäßige, und die einer Raserey gleichkommende Trunkenheit die wesentlichen Eigenschaften dieser Gedichte. Epicharmus saget uns [a]); Keiner wird einen Dithyramben machen, der Wasser trinkt: und Plato fodert ausdrücklich in den Dithyramben eine Begeisterung, und etwas Göttliches [b]). Die wirkliche oder verstellte Trunkenheit rechtfertigte den Gebrauch schwülstiger Redens-

a) Athenaeus Lib. XIV. p. 628. ex edit. Casaub.
b) Plato in Phaedro p. 341. ex edit. Marsil. Ficini.

arten, und ungewohnter Wörter: insbesondere aber bedienten sie sich ungeheurer Zusammensetzungen, wovon im Aristophanes Beyspiele sind. Nächstdem waren sie von der Musik und dem Tanze vergesellschaftet, und ward insbesondere die phrygische oder stärkste Melodey dabey gebraucht. Mir scheint glaubwürdig, daß, wie sie die erste Gelegenheit zur Tragödie gegeben, so auch aus ihnen der erste Begriff der Ode, insbesondere der pindarischen, entstanden sey. Wenigstens erkennet Horaz selbst an dem Pindar die neuen Worte und Kühnheit der Dithyramben. Man ist streitig wegen der ersten Erfinder dieser Gedichte. Svidas und der Scholiast des Pindars geben diese Ehre dem Philoxen: Herodotus aber schreibt sie dem zärtlichen Delphinenfreunde Arion zu [c]). Wir können wenig Zuverläßiges von der wahren Beschaffenheit dieser Gedichte sagen, weil alle Dithyrambendichter so wohl, als Demosthenes Buch von dieser Art Gedichten, verloren gegangen. Bey den Römern waren diese Gedichte wenig bekannt, denn die Stelle des Cicero, woraus das Gegentheil zu erhellen scheint, ist billig nach des Lambinus und Voßius Leseart zu verbessern, und minus für magis zu lesen [d]).

Herr Dacier hat sich bemühet, den Scheinwiderspruch zwischen dem Plato und Aristoteles zu heben. Der letztere nennet die Dithyramben eine Nachahmung; der erstere aber leugnet es [e]). Sieht man aber die Worte Platons in ihrem ganzen Zusammenhange an, so versteht er durch die Nachahmung nur die Einführung redender Personen, und kennet also keine nachahmende Gedichte, als nur das Trauerspiel, Lustspiel, und die Stücke des Heldengedichts, wo der Poet nicht selbst redet: Aristoteles hingegen leget diesen Namen der Abbildung eines jeden Urbildes bey, das die Natur enthält, oder enthalten kann.

[2]) Die

c) Plutarch. Clio. c. 4.

d) Cicero in Orat. perfect. Vossius de Institut. poet. Lib. II. c. 1. §. 7. et Lib. III. c. 16. §. 8.

e) Lib. III. de republ. p. 435.

2) Die meisten Stücke der Flöte und Leyer. Ueberhaupt betrachtet, ist alle Musik eine Nachahmung der natürlichen Folge der Töne. Allein bey den Griechen schrieb man ihr noch eine andere Art der Nachahmung, und einen kräftigen Einfluß in die Gemüther der Menschen zu. Nach dem Theophilus [f]) ist die Bildung der Sitten, und Besänftigung der Leidenschaften, ein Werk der Musik. Herr Dacier glaubet, Aristoteles habe mit dem Zusatze, die meisten Stücke, sein Absehen hierauf gerichtet: und also der Musik, die nicht mit Leidenschaften umgeht, den Namen der Nachahmung abgesprochen. Vielleicht aber könnte man auch sagen, daß Aristoteles in diesen Worten eine schlechte Musik zum Augenmerk gehabt, die die natürliche Folge der Töne nicht beobachtet, und folglich auch den Namen einer Nachahmung nicht verdienet.

3) Jedoch mit einem dreyfachen Unterscheide — bestimmt wird. Die vom Aristoteles angegebene Ordnung ist in dem Wesen der Dinge gegründet. Denn die Nachahmung muß entweder 1. mit verschiedenen Werkzeugen, oder Mitteln geschehen z. B. den Beyschlaf des Mars und der Venus kann der Maler mit dem Pinsel, und der Dichter mit Worten abschildern, ja, wo wir dem Lucian glauben, kann man durch die Bewegung der Füße oder durch den Tanz die ganze Geschichte lebhaft abbilden. 2. Die Nachahmung kann verschiedene Vorwürfe zum Grunde haben: Virgil sang einen Heiligen, und Homer einen Unsinnigen. 3. Die Art der Nachahmung ist verschieden, indem sie entweder durch die Erzählung des Poeten, oder durch die Aufführung anderer Personen geschieht.

4) Denn wie die Maler — mit einander verknüpfen. Die Anwendung dieses Gleichnisses von den Malern auf die nachahmenden Künste ist im Texte klar genung. Der griechische Text aber ist hier großen Schwierigkeiten unterworfen. Die Worte desselben lauten in der

f) Athenaeus Lib. XIV. c. 5. conf. Aristot. Lib. VIII. de republ.

du Vallischen Ausgabe also: ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμῆνται τινες ἀπεικάζοντες, οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς; ἕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις, ἅπασαι μὲν ποιῆνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις. Diese Worte haben unterschiedliche Streitigkeiten erreget. Der Unterscheid zwischen τέχνην und συνήθειαν hat dem Madius Mühe gemacht, solches von den Malern zu erklären. Er nimmt also an, daß hier von den Phonascis geredet werde, die durch die Gewohnheit zur fertigen Nachahmung der Stimmen gelangen; welches aber offenbar dem Texte Gewalt gethan heißt. Denn obgleich das Wort ἀπεικάζοντες auch auf die Nachahmung durch die Stimme könnte gezogen werden, so leidet doch der Zusammenhang solches nicht: denn die Mittel, wodurch die Nachahmung vollzogen wird, sind Farben und Figuren; diese aber sind Vorwürfe der Maler und Bildhauer. Die Gewohnheit ist auch hier der Kunst nicht so ungereimt entgegen gesetzet, weil sie sich auf die natürliche Geschicklichkeit gründet, und also hier einen Maler bedeutet, der durch natürliche Geschicklichkeit und Uebung die Bilder der Dinge trifft. Averroes hat in Betrachtung dessen, in seiner Umschreibung des Aristoteles, συνήθεια durch habitum et dispositionem übersetzet. Die größte Schwierigkeit macht das Wort φωνὴ. Victorius hat sich zwar große Mühe gegeben, es zu erklären, und Madius nimmt gar zu einer Versetzung der Worte seine Zuflucht. Allein die Stelle wird allemal unendlich dunkel bleiben, weil die Nachahmung durch die Stimme sich zu dem Maler und Bildhauer nicht schicket. Alle diese Schwierigkeiten fallen weg, wenn man, anstat διὰ φωνῆς (durch die Stimme,) lieset δι' ἀμφοῖν (durch beyde:) d. i. durch die Kunst und Uebung zugleich. Du Val und Dacier versichern, daß dieses die Leseart verschiedener Exemplare sey; wenigstens hat Riccobonus ein solches Exemplar vor Augen gehabt; denn er hat übersetzet

vtrisque. Die Folge des aristotelischen Gedankens ist also folgende:

Die Nachahmung der Maler geschieht durch Kunst oder Natur.

Diese beyden Mittel sind bey ihnen entweder verknüpfet oder getrennet.

Die Nachahmung der Dichtkunst, und anderer dergleichen Künste, geschieht durch Abmessung, Rede und Wohlklang.

Diese drey Mittel sind entweder einzeln oder zusammengenommen.

Die Absicht des aristotelischen Gleichnisses kömmt also vornehmlich auf die Begriffe einzeln und zusammengenommen an. Die Ausleger des Aristoteles, als Madius, Lombardus, Victorius, fehlen daher, wenn sie diese Worte in den folgenden Verstand ziehen. Dacier findet noch eine andere Schwierigkeit. Er will an Statt διὰ τέχνης geschrieben wissen διὰ τύχης von ungefähr; welches den Ursprung der Malerey erklären würde. Allein mit aller der Ehrerbietigkeit, die man einem so großen Manne schuldig ist, muß ich sagen, daß der Zweck Aristoteles keines Weges erfodere, ja nicht erlaube, den Ursprung der Malerey zu erklären: sondern er setzet die wirklichen Mittel, und Werkzeuge der malerischen Nachahmung den wirklichen Mitteln und Werkzeugen der poetischen Nachahmung entgegen, und geht ihn der Unterscheid der Maler weiter nicht an.

5) So geschehen auch alle Nachahmungen durch die Abmessung — zusammen genommen. Das griechische Wort ῥυθμὸς hat einen sehr allgemeinen Verstand, und bedeutet überhaupt ein Maaß, wie es denn von dem Pulse in der Medicin, dem Tacte in der Musik, und dem Falle in den Gedichten gebrauchet wird. Aristoteles aber versteht hier durch Rhythmus die Bewegung des Leibes, wie Victorius gründlich bemerket. Es erhellet dieses daraus, weil er ihn von der Harmonie unterscheidet,

und zum wesentlichen Theile des Tanzens machet. Rede bedeutet einen jeden Ausdruck durch Worte, und kann gebunden oder ungebunden seyn. Harmonie ist hier so viel als Gesang oder Musik. Dacier führt eine Stelle Platons an, wo ausdrücklich diese Erklärung der Harmonie gegeben wird.

6) Die Flöte, Leyer — Wohlklanges allein. Aristoteles rechnet die musikalischen Instrumente nur in so ferne zur Dichtkunst, als vermittelst derselben die Leidenschaften und Empfindungen des menschlichen Herzens ausgedruckt werden können. Er nennet insbesondere die Flöte und Leyer, oder Cyther, weil diese die zwey edelsten Instrumente bey den Griechen waren. Die Spartaner, Cretenser, und Lydier, gebrauchten sie, nach dem Zeugnisse des Herodotus und Polybius, im Kriege; und der Gebrauch derselben, bey freudigen Begebenheiten, und selbst gottesdienstlichen Verrichtungen, war allgemein. Die Schalmeyen hingegen dienten nur vornehmlich zum Gebrauche der Hirten, und vielleicht drücket sich Aristoteles desfalls, in Ansehung der Nachahmungen durch Schalmeyen, nur zweifelhaft aus, weil er glaubte, daß sie den Schäfern mehr zur Zeitkürzung, als zur Nachahmung der Leidenschaften dienten.

7) Die Nachahmung der Tänzer — Handlungen aus. Daß durch Bewegung der Glieder Leidenschaften ausgedruckt werden können, zeiget die Erfahrung, und die Kunst der Pantomimen: daß dieses aber auch insbesondere durchs Tanzen geschehen könne, lehret das oben angeführte Zeugniß Lucians [g]) von dem durch einen Tanz abgebildeten Beyschlafe des Mars und der Venus. Telestes tanzte den Krieg der sieben Feldherren vor Theben [h]): und Svetonius thut von einer bloß durch den Tanz vorgestelleten Tragödie Meldung [i]). Noch itzt läßt sich durch

g) Lucianus.

h) Athenaeus Lib. I. c. 18. p. 22.

i) Suetonius.

durch eine etwas genauere Aufmerksamkeit eine solche Uebereinstimmung der Tänze mit den Sitten wahrnehmen, daß ich glaube, man könne aus den eigenthümlichen Tänzen einer Nation von deren Character und herrschenden Leidenschaften zuverläßig urtheilen.

8) Das Heldengedicht — Rede nach. Die alten Kunstrichter, die die Worte ihrer Schriftsteller erkläreten, und den ganzen Verstand dunkel ließen, haben sich gezanket, was Aristoteles durch λόγους ψιλοὺς verstehe. Von Wort zu Wort heißet es bloße Reden. Victorius bemühet sich, zu zeigen, daß es hier nicht dem Sylbenmaaße entgegen gesetzt werde, sondern Verse ohne Fall und Wohlklang bedeute; und der letzte Satz ἢ τοῖς μέτροις sey kein Gegensatz, sondern eine Wiederholung und Verbesserung des vorigen. Die Ursache dieser Meynung liegt darin, daß man nicht begreifen können, wie bloße Reden ohne Verse eine Epopee machen können. Allein 1. Episch bedeutet bey den Griechen, im weitläuftigen Verstande, Prose und Verse, so wohl nach seiner Abstammung, da es etwas gesagtes, oder eine Rede überhaupt anzeiget, als nach dem Sprachgebrauche. Da der Philosoph also ein allgemeines Wort zu einem Gedichte suchte, so konnte er mit gutem Recht der Epopee einen weitläuftigen Begriff geben, welchen er im folgenden selbst genauer bestimmet. 2. Ich zeige in meiner Abhandlung von dem Begriffe der Dichtkunst, daß das Sylbenmaaß nicht das Wesen eines Gedichtes mache: folglich können auch Heldengedichte in Prose seyn, und viele unserer Romane sind, wie auch Herr Dacier bemerket, eine, obzwar oft ziemlich unförmliche, Art derselben. 3. Der ganze Zusammenhang des Aristoteles zeiget, daß durch ψιλοὺς λόγους die bloße Prose müsse verstanden werden: denn er spricht trennungsweise; die Epopee braucht entweder die Prose oder das Sylbenmaaß, und dieses, nämlich das Sylbenmaaß ist entweder einfach oder zusammengesetzet. Endlich so zeigen selbst die Beyspiele, die Victorius aus dem Aristoteles

ſtoteles und Plato anführet, daß durch λόγοις ψιλοῖς Proſe verſtanden werde.

9) Miſchet alle Versarten — Sylbenmaaßes. Seitdem die Menſchen einen Begriff von dem Heldengedichte gehabt, und es in ein Sylbenmaaß gekleidet haben; iſt das ſechsfüßige Sylbenmaaß, oder der Herameter zu den Heldengedichten beliebet worden: jedoch aus freyer Wahl der Dichter und nicht nach den Regeln der Dichtkunſt überhaupt, oder des Heldengedichtes insbeſondere: denn das innere Weſen deſſelben würde bleiben, wenn auch viele Versarten unter einander vermiſchet würden.

10) Außer einem ſo weitläuftigen Begriffe — Versarten machen kann. Ariſtoteles zeiget, warum er dem Worte Epopee eine ſo ausgedehnte Bedeutung gegeben, nämlich, damit er ein Wort habe, das alle Gattungen von Gedichten in gebundener und ungebundener Rede, ſo ferne ſie nicht dramatiſch ſind, unter ſich begriffe. Victorius hat nöthig erachtet, den Text zu verbeſſern, und will die Partikel ὰ (nicht) eingeſchoben wiſſen, daß es alſo heiße; ὰ ποιοῖτο τὴν μίμησιν, (machet keine Nachahmung). Allein dieſe Verbeſſerung iſt dem Sinne des Philoſophen gerade entgegen: denn er will unter dem Namen der Epopee auch die jambiſchen, elegiſchen, und andere Versarten begreifen, ſollen dieſe aber zu Folge dem Victorius keine Nachahmung ſeyn, ſo könnten ſie nicht darunter begriffen werden, weil die Epopee von ihm durch eine Nachahmung erkläret wird.

Es darf uns nicht ſeltſam ſcheinen, daß die Mimen für Epopeen erkläret werden. Wird die Epopee aus dem Geſichtspuncte Ariſtoteles betrachtet, da er ſie als ein Hauptwort aller Nachahmung durch die bloße Rede anſiehet; ſo ſind Mimen freylich Epopeen. Nach dem engern Begriffe aber, den wir, und ſelbſt Ariſtoteles, von der Epopee haben, ſind dieſe beyde Gedichte weit von einander entfernet.

11) Die

11) Die Mimen des Sophron und Xenarchus. Mimen waren eine Art lustiger und beißender Gedichte, da zwar auch oft unzüchtige und garstige Ausdrücke mit unterliefen, nichts desto weniger aber doch lehrreich waren; wie davon noch einige Ueberbleibsel des Laberius und Publius zeugen [k]).

Sophron war ein Syracusaner, und lebte zwischen der siebenzigsten und achzigsten Olympiade. Plato fand an seinen Werken ein solches Vergnügen, daß er sie zu seinem Handbuche machte. Sie waren, wo wir einer Stelle des Statius glauben, dunkel, und vielleicht ist dieses die Ursache, daß ihre Lesung versäumet worden, und sie darüber verloren gegangen [l]). Suidas hält diese Mimen, wie Herr Dacier bemerket, fälschlich für Prose. Aristoteles nennet sie an einem andern Orte ausdrücklich Verse [m]).

Xenarchus. Auch seine Mimen sind verloren. Fabricius macht ihn zum Sohne des Sophron, welchem zur Folge sein Alter nicht so ungewiß seyn würde, als Voßius und Dacier glauben.

12) Die Gespräche des Socrates. Diese Gespräche haben dem Victorius, und allen denen Mühe gemacht, die außer dem Sylbenmaaße kein Gedicht kennen. Victorius erkläret es von den aesopischen Fabeln, die Socrates im Gefängnisse vor seinem Tode in Verse gebracht. Athenäus aber gedenkt anderer socratischen Gespräche, die Alexamenes geschrieben, und die in Prosa waren, worauf vermuthlich Aristoteles zielet [n]).

13) Zwar die, welche die Dichtkunst mit dem Sylbenmaaße — gewohnt sind. Ueberzeugte mich nicht die immer mehr zunehmende Ausbreitung des guten Geschmacks,

k) Macrobius Saturnal. L. II. c. 7. p. 240. sq.

l) Vossius Instit. poet. Lib. II. c. 120. 121. Fabricius Bibl. Gr. Lib. II. c. 22.

m) Athenaeus p. 505.

n) Athenaeus ib.

schmacks, daß die Einsicht des künftigen Deutschlandes die Dichtkunst an dem Vorurtheile des gegenwärtigen rächen werde: so würde ich hier die Gelegenheit ergreifen, einen Bannfluch über diejenigen auszusprechen, die in Aehnlichkeit der Griechen zu Aristoteles Zeiten, das Wesen eines Gedichts in dem Sylbenmaaße setzen. Ich sage mehr davon in meiner Abhandlung von dem Begriffe der Dichtkunst.

14) Obwohl Homer und Empedokles — verdienet. Empedokles blühete zwischen der achtzigsten und neunzigsten Olympiade, schrieb unter andern Werken eine Naturlehre und Medicin in Versen, die aber Aristoteles und Plutarch von der Zahl wahrer Gedichte ausschliessen; jener um des Mangels der Nachahmung, und dieser um des Mangels der Fabel willen °).

15) Eben so wenig — zusammengesetzet hat. Die Lesearт dieser Stelle ist sehr unterschieden. Alle gedruckte Exemplare haben ποιοῖτο μίμησιν (macht eine Nachahmung). Lombardus versichert ein gleiches von den geschriebenen. Victorius aber saget uns, daß er in einer Handschrift οὐ ποιοῖτο (macht keine Nachahmung) gefunden; und da die ältesten lateinischen Uebersetzungen minime oder non haben, so ist zu glauben, daß er auch diese Exemplare vor sich gehabt, darin οὐ (nicht) gestanden. Der Zusammenhang des Aristoteles scheint die Lesearт des Victorius nothwendig zu machen. Aristoteles setzet nämlich das Wesen der Dichtkunst nicht in dem Sylbenmaaße, sondern in der Nachahmung. Er erläutert dieses mit Beyspielen: Empedokles schrieb in Hexametern, wie Homer; weil ihm aber die Nachahmung fehlete, war er kein Poet: Chäremon vermischte alle Versarten, machte aber keine Nachahmung, und war folglich gleichfalls kein Poet. Man sieht leicht, daß, wenn dieses οὐ (nicht) hier ausbleiben würde, Aristoteles sich selbst widersprechen müßte. Lombardus und Madius Erklärung ist diese: Chä-

o) Plutarchus.

Chäremon hat zwar alle Versarten vermischet, und eine Nachahmung gemacht: aber er ist nicht wegen der Versarten, sondern um der Nachahmung willen, ein Dichter zu nennen. Ich hoffe mir aber nicht zu viel zu schmeicheln, wenn ich glaube, daß meine vorhergegebene Erklärung natürlicher und ungezwungener sey. Herr Dacier läßt gleichfalls das οὐ weg, und läßt den Aristoteles sagen; Es ist lächerlich, daß man die Dichter nach der äußerlichen Form ihrer Verse benennen, und einige elegische, andere aber heroische Dichter nennen will. Gesetzt, daß einer, so wie Chäremon, alle Versarten mit einander vermischte, so würde man keinen Namen für ihn haben, und er würde also, ungeachtet er eine Nachahmung gemachet, kein Dichter seyn, welches ungereimt ist. Ich will einen Mann, dem meine Uebersetzung und Anmerkungen so viel schuldig sind, als Herrn Dacier, um eines Worts willen, das zumal in die Hauptsache keinen Einfluß hat, nicht widerlegen.

Chäremon ein Tragödienschreiber, soll ein Schüler Sokrates gewesen seyn. Athenäus hat einige Fragmente von ihm aufbehalten p). Sein Centaur oder Hippocentaur ist verloren.

16) In einigen andern Gattungen — bedienen. Aristoteles kömmt zu den andern Gattungen der Gedichte. Er theilet sie nach den Mitteln oder Werkzeugen der Nachahmung ein. Sie gebrauchen entweder den Ausdruck allein; diese nennet er Epopeen: oder sie gebrauchen Abmessung (äußerliche Bewegung der Glieder im Tanzen ꝛc.), Gesang und Sylbenmaß, als Dithyramben, Nomen, Trauer- und Lustspiele. Die zwo ersten (Dithyramben und Nomen) gebrauchen alle drey zusammen; die zwo letzten aber nur das Sylbenmaaß und den Gesang allein.

17) Nomen. Die Ausgabe des Du Val hat Mimen, alle übrige aber Nomen. Diese waren in dem Verstande, wie sie Aristoteles hier nimmt, Lieder, die zu Ehren

p) Athenaeus Lib. XIII. c. 2. p. 562.

ren des Apollo gesungen wurden. Den Ursprung ihres Namens rechnet schon Aristoteles unter die Problemata. Robortellus hält sie für Nachahmungen großer Männer und tugendhafter Handlungen. Sigonius aber macht nur niedrige Dinge zu ihrem Vorwurf [q]). Gewiß ist, daß sie gemäßigter und sanfter waren, als die Dithyramben. Chrysothemis war ihr Erfinder, und Timotheus der Milesier brachte sie zur Vollkommenheit [r]).

[18]) Oder uns ähnlich. Victorius hat hier durch das Ansehen dreyer Handschriften die Worte; ἢ καὶ τοιούτους (oder uns ähnlich) in den Text geschoben, welche in des Madius, Lombardus, und Du Val Ausgaben fehlen, in des Morellus und Heinsius aber befindlich sind.

[19]) Die Malerey giebt uns ein Beyspiel. Aristoteles beruft sich, bey Erklärung der Eigenschaften eines Gedichtes, auf die Aehnlichkeit mit der Malerey, und im folgenden bedienet er sich derselben noch öfters, um die Gesetze der Dichtkunst in ein helleres Licht zu setzen. Dübos und Bodmer haben die Aehnlichkeit beyder Künste ausführlich entdecket. Sie läßt sich mit wenigem hieraus abnehmen. Ein Gemälde ist die materialische Vorstellung eines Vorwurfs oder Handlung auf einer Fläche, wodurch dieselbe den Sinnen als gegenwärtig dargestellet werden. Eben dieses ist auch eine Eigenschaft der Dichtkunst; nur daß die Vorstellung nicht materialisch ist, sondern durch Worte geschieht, vermittelst deren sie uns Vorwürfe und Handlungen als gegenwärtig abschildert. Ein Gedicht, ein Gedanke, ein Ausdruck, ist daher malerisch, wenn derselbe seinen Gegenstand so sinnlich, als möglich, abbildet. Homer hatte schon bey den Alten dieses Lob: Die Stelle des Cicero davon ist bekannt [s]); Traditum est etiam, Homerum, caecum fuisse, at eius picturam, non poesin, videmus. Quae regio? quae ora? qui locus Graeciae? quae

q) Sigonius Lib. II. emendat. c. 72.

r) Proclus apud Photium. Vossius Instit. poet. Lib. III. p. 152.

s) Cicero Quaest. Tuscul. Lib. V.

quae ſpecies formae? quae pugna, quae acies? quod remigium? qui motus hominum? qui ferarum non ita expictus eſt, vt, quae ipſe non viderit, nobis, vt videamus effecerit. Wie maleriſch ſind nicht Hallers Alpen, Doris, und der Anfang vom Urſprunge des Uebels? wie große Maler ſind nicht Hagedorn und Gellert in ihren meiſten Gedichten. Die Stufen der Vollkommenheit der poetiſchen Malerey laſſen ſich aus der Gegenhaltung der materialiſchen Malerey beſtimmen. Ein Maler iſt vollkommener, der die Bildungen der Menſchen, als der ihre Kleider und andere äußerliche Dinge abſchildert, noch vollkommener aber iſt derjenige, der auch die Bewegungen der Leidenſchaften ausdrücken kann. Auf der erſten Stufe der Vollkommenheit ſteht alſo die poetiſche Malerey, die äußerliche Dinge, als Gärten, Fehler ꝛc. abſchildert: Die zweite begreift die Abbildungen der Handlungen: Die dritte malet endlich die Triebfedern der Handlungen, die geheimſten Bewegungen des Herzens, und kurz Schilderenen der Sitten und Charaktere. Es iſt eine Unvollkommenheit der materialiſchen Gemälde, wenn ſie allzuviel überflüßige Zierrathen hat. Und auch die poetiſche Malerey kann man allzuweit treiben. Dieſes geſchieht 1. durch unnütze und überflüßige Beywörter, 2. durch überflüßige Gleichniſſe. Sie ſind aber überflüßig a. wenn die Sache für ſich klar iſt, b. wenn der Ausdruck ohnedem ſtark gnug iſt, c. wenn die Gleichniſſe, wegen allzugroßer Menge eine Dunkelheit machen würden. 3. Durch eine allzuängſtliche Sorgfalt der Nachahmung, die allenthalben das Gekünſtelte verräth, und ſich in die Bemerkung nichtswürdiger Kleinigkeiten einläßt. Sollten wir Deutſche denn wohl ſchon zur Vollkommenheit der poetiſchen Malerey gelanget ſeyn? ich zweifele. Hin und wieder finden ſich zwar Dichter, jedoch auch dieſe nur in geringer Anzahl, die Landſchaften, Flüſſe, Schlachten ꝛc. abſchildern: aber wie wenig ſind der Dichter unter uns, in deren Werken ſich der Charakter der Nationen und Stände, und die Tiefe des

menschlichen Herzens entdecket, die, nach Herrn Bodmers Ausdrucke, verrätherische Blicke in des Menschen Busen thun?

20) Polygnotus verschönerte — Urbilde gleich. Polygnotus war ein Thasier, und, nach Aelians Zeugnisse, insbesondere ein Sittenmaler, der die Leidenschaften der Menschen natürlich abbildete. Er wählte zu seinen Schilderungen nur große Vorwürfe und tugendhafte Handlungen: da hingegen Parson lasterhafte, oder auch Thiere abschilderte. Dionysius ahmete den Polygnotus nach: denn so sagt Aelian; die Gemälde des Dionysius ahmen, außer der Größe, sonst die Kunst des Polygnotus vollkommen nach, in Leidenschaften, Sitten, Gestalten, und Kleidungen [t]). Dieses, außer der Größe, bezeichnet vielleicht, daß Dionysius seine Gegenstände nicht auf eine so hohe Stufe der Vollkommenheit erhoben, oder sie verschönert, wie Polygnotus.

21) Im Tanzen — Unähnlichkeiten. Daß durch die Nachahmung, die vermittelst des Tanzens, der Leyer und des Flötenspiels geschieht, Leidenschaften abgeschildert werden können, ist schon vorhin bemerket. Daß man auch durch diese Nachahmungen die Stufen der moralischen Vollkommenheit abbilden könne, will ich dem Ansehen des Stagyriten glauben, weil ich in allen diesen Künsten unerfahren bin. Vielleicht sind unsere itzige Künstler noch im Stande, dergleichen Nachahmung vorzunehmen: vielleicht aber war es nur dem Geiste der Alten verliehen.

22) ungebundener und gebundener Schreibart. Aristoteles saget; καὶ περὶ τοὺς λόγους δὲ, καὶ τὴν ψιλομετρίαν. Victorius erkläret hier wiederum λόγους für Verse. Ich habe oben die Unrichtigkeit gezeiget. Ψιλομετρία bedeutet Gedichte, in so fern sie ohne Gesang und Tanz sind, oder betrachtet werden, und folglich alle Gedichte, die Aristoteles hier noch epische nennet. Es würde sich

t) Aelianus Lib. IV. c. 3. et Perizon. Not. ad eundem.

sich auch auf dramatische erstrecken, wenn nicht Aristoteles derselben im nachfolgenden besonders gedächte.

23) So schildert Homer die Menschen besser ab. Homer hat die Tugenden seiner Helden in dem größten Glanze dargestellet, und bisweilen wohl gar ihren Charakter bis an das Ausschweifende getrieben. Sein Achilles, Ajax, Diomedes, Hektor sind weit über die Gränzen bloßer Sterblichen erhöhet. Sein Beyspiel ist allen Helden der jüngern Epopeen vortheilhaft gewesen. Virgils Aeneas, Voltairens Henrich, Glovers Leonidas stechen mit den ausnehmendsten Vorzügen vor andern Menschen hervor.

24) Kleophon, so wie sie wirklich sind. Kleophon war ein athenienſischer Trauerspieldichter. Wir wissen aus dem Svidas noch die Namen von zehen seiner Stücke. Aristoteles gedenkt seiner im folgenden nochmals. Man muthmaßet, daß er außer den Tragödien noch andere Werke müsse geschrieben haben, weil ihn Aristoteles dem Homer an die Seite seßet, und der dramatischen Stücke besonders gedenkt. Er schilderte die Menschen, wie sie waren: wodurch er zwar der Pflicht eines Geschichtschreibers und Moralisten, aber nicht eines Dichters nachkam. Der Verlust aller seiner Stücke verbietet uns mit Grunde davon zu urtheilen. Ein Poet, und insbesondere ein Dichter, der, wie Kleophon, für die Schaubühne arbeitet, muß seine Personen dem Menschen überhaupt (in abstracto), nicht aber bloß dem Cajus und Titius insbesondere (in concreto), ähnlich machen. Tartüffe und Harpagon sind nicht gemacht, um einer besondern Person ähnlich zu seyn, sondern es sind allgemeine Charaktere, die alle Scheinheilige, alle Geizige unter sich begreifen. Und diese Aehnlichkeit des Ganzen muß der Endzweck des Dichters seyn.

25) Hegemon von Thasus. Lebte zugleich mit den berühmten Comödienschreibern Kratinus und Epicharmus, und verfertigte auch selbst Lustspiele. Athenäus

scheint in Ansehung seiner dem Aristoteles zu widersprechen. Dieser saget uns, Hegemon habe zuerst Parodien gemachet: Athenäus aber versichert, Hipponax sey der erste Erfinder v). Zwar der Zwischenraum von 600 Jahren zwischen dem Alter des Aristoteles und Athenäus scheint zureichend, der Meynung des erstern ein überwiegendes Ansehen zu geben: auf der andern Seite aber ist gewiß, daß Hipponax Parodien gemacht, und älter als Hegemon sey. Vielleicht ließe es sich so erklären, daß Aristoteles sagen wolle; Hegemon sey der erste gewesen, der zu Athen öffentliche Parodien gemachet, wenigstens ist er der erste gewesen, der öffentlich um den Preis gestritten.

26) Parodie war die Verdrehung der Gedichte eines Poeten auf einen andern und lächerlichen Vorwurf. Matron wandte auf solche Weise, viele tausend homerische Verse auf die Küche und den Fleischmarkt an: Von den Erfindern ist schon geredet. Euböus und Böotus übertrafen ihre Vorgänger. Euböus Schmähsucht traf insbesondere die Athenienser, und, zu Athenäus Zeiten, waren noch 4 Bücher von seinen Parodien übrig. In neuern Zeiten sind sowohl scherz- als ernsthafte Parodien gemacht worden. Man sieht leicht, daß es nicht schwer sey, den Verstand eines Verses zu verkehren, und ihm einen lächerlichen Anstrich zu geben; daß es also kein Merkmaal eines schlechten Gedichtes sey, wenn es, nach Veränderung einiger Worte, sich auf einen niedrigen und verächtlichen Gegenstand anwenden läßt. Hallers Ewigkeit bleibt ein vortreffliches Gedicht, und hat durch Lamprechts sonst glückliche Parodie nichts von seiner Würde verloren.

27) Nikocharis, der Verfasser der Deliade. Er lebte zugleich mit dem Aristophanes, und stritte mit ihm um den Preis. Von ihm ist nichts übrig, als die Namen einiger seiner Stücke, Victorius nimmt zween Nikocharis an, und unterscheidet den Urheber der Deliade von

v) Athenaeus Lib. XV. c. 16. p. 698.

von dem Verfasser der Comödien, und um dieses Unterscheides willen gedenkt Aristoteles der Deliade mit Namen. Allein das Alterthum kennt nur einen Nikocharis: daß aber der Philosoph die Deliade besonders nennet, geschieht vermuthlich deswegen, weil er darin vornehmlich, und nicht so sehr in seinen Lustspielen, die Menschen schlimmer, als sie sind, mag geschildert haben.

28) Timotheus — geschildert. Aristoteles behauptet, daß der oberwähnte Unterscheid der Nachahmung auch in den Dithyramben und Nomen herrsche, und führet den Timotheus und Philoxenus zu Beyspielen an. Madius scheint hier den Sinn des Aristoteles nicht wohl gefasset zu haben. Er läßt ihn sagen; Philoxen und Timotheus hätten die Perser und Cyklopen nachahmen können, sie hätten aber dieses nicht gethan, sondern mäßige und vortreffliche Männer nachgeahmet. Allein die Worte *μιμήσαιτο ἄν*, oder wie Victorius liest, *μιμήσαιτο ἄν τις* beziehen sich nicht auf den Timotheus und Philoxen, sondern hängen mit dem vorigen zusammen, und geben den Verstand; ein gleiches geschieht, wenn einer in Dithyramben und Nomen nachahmen will. Timotheus und Philoxen aber sind nur ein Beyspiel.

Timotheus von Milet war ein berühmter Dichter der Dithyramben und Nomen, wie auch ein Erfinder in der Musik. Er hat die Perser vorgestellet, da aber alle seine Gedichte verloren sind, so ist ungewiß, auf welche Art solches geschehen. Victorius und Dacier glauben, Timotheus habe die Perser tapferer, und die Cyclopen schlimmer, als sie wirklich waren, vorgestellet. Andere Ausleger sind der gegenseitigen Meynung: jedoch scheint Victorius Muthmaßung am wahrscheinlichsten.

Philoxen war gleichfalls ein dithyrambischer Dichter. Er machte ein Gedicht, der Cyklope genannt, darinn er, unter dem Namen Polyphemus und Galatee die Liebesbegebenheiten des Tyrannen Dionys aus Sicilien beschreibt.

29) Dieses ahmet schlimmere — itzt sind. Einige Ausleger haben geglaubet; Aristoteles habe hier nicht sowohl den moralischen als den politischen Unterscheid der Menschen vor Augen gehabt, und besser oder schlimmer wolle soviel sagen, als vornehmer oder geringer, wie denn die Tragödie vornehme, die Comödie aber geringe Leute vorstelle. Allein diese Erklärung hanget mit dem Aristoteles schlecht zusammen: denn derselben zu Folge müßte Kleophon niedrigere Personen vorgestellet haben, als Homer. Dem entgegen singt er sowohl, als Homer, vom Achilles, und seine übrige Helden sind Amphiaraus, Thyestes, Erigone, Leucipp, Telestes. Ferner ist es ein falsches Vorurtheil, daß das Trauerspiel nothwendig vornehme, und das Lustspiel geringe Personen vorstellen müsse. Die Handlungen machen das Wesen dieser Gedichte aus, und nicht die Personen: ich werde weiter unten ausführlicher davon reden. Da die Comödie durch Verlachung des Lasters die Sitten bessert, so müssen nothwendig lasterhafte Personen darinn vorgestellet werden, und zwar um einen desto stärkern Eindruck zu machen, muß, was das Laster in vielen Personen besonders hat, einer allein beygeleget werden. Und ist also nach den Buchstaben wahr, daß die Personen der Comödie lasterhafter vorgestellet werden, als wir sind; weil wir das Böse nur stückweise an uns haben, dort aber im Ganzen vorgestellet wird. Dacier will; es komme dieses nur der ältern und mittlern Comödie zu, von welcher aber die neuen französischen Bücher vieles angenommen: Menander und Terenz hingegen hätten die Menschen natürlicher gemalet. Es ist nicht zu leugnen, daß selbst im Moliere und Destouches sich übertriebene Charaktere finden, allein ist es der Geizige des Terenz nicht auch? Unter den Deutschen besitzt Herr Gellert das Kunststück, die Charaktere zu erhöhen, und dennoch natürlich zu machen.

30) Der Dichter erzählet entweder die Thaten — und wirken. Es sind keine Arten nachzuahmen möglich, außer

außer denen, so Aristoteles anführet. Der Poet redet entweder allein: dies zeugte die Dithyramben, und itzt die Oden und andere ihnen ähnliche Gedichte. Oder der Poet führet lauter andere Personen redend ein: dies geschieht in Trauer- und Lustspielen. Oder er redet bisweilen selbst, bisweilen aber läßt er andere reden: und dieses geschieht vornehmlich in dem Heldengedichte.

31) **Auf diesen dreyfachen — nachahmen.** Ich will zum bessern Verstande des Aristoteles die Meynung desselben in einer Tabelle vorstellen.

Wodurch die Nachahmung geschieht.
- Abmessung
- Ausdruck oder Rede
- Wohlklang.

Was nachgeahmet wird.
- Handlungen
  - gute
  - böse
- Personen
  - besser } als wir
  - schlimmer }
  - uns ähnlich.

Die Art und Weise der Nachahmung
- durch Erzählung,
- durch Aufführung anderer Personen,
- durch beydes zugleich.

32) **Aus gleichen Ursachen — sicilianischen.** Die Dorier wohneten anfänglich um den Parnaß. War hier der Sitz des Apollo und der Musen, so giebt auch schon der bloße Wohnplatz einen Grund, die Erfindung der Tragödie und Comödie ihnen beyzulegen. Sie wohneten dem berühmten Feldzuge der Herakliden in dem Peloponnes bey, und setzeten sich daselbst feste. Von hieraus führeten sie Kriege mit den Athenienſern, und entrissen ihnen Megara, dessen Einwohner sich daher in den folgenden Zeiten unter die Dorier rechneten. Von diesen Megariern begab

sich eine Anzahl in Sicilien, und baueten daselbst gleichfalls ein Megara. Und diese zween Zweige Megarier oder Dorier sind es, die sich die Erfindung des Trauer = und Lustspiels zueignen.

33) **Epicharmus — vor dem Chonnides und Magnetes.** Epicharmus wird insgemein für einen Sicilianer, und insbesondere einen Syrakusaner gehalten, weil er in einem dreymonatlichen Alter schon in diese Insel und Stadt gekommen. Sonst war er eigentlich von der Insel Cos, wie uns Diogenes aus Epicharmus eigenen Werken lehret x). Reichet die Geburt zu, den Ruhm eines Gelehrten auf ein Land zurückfallen zu machen, so hatten die sicilianischen Megarier keine Ursache, sich auf ihn was zu Gute zu thun: allein, der Vernunft nach, machet die Erziehung uns einem Lande mehr eigen, als die Geburt. Er hielt sich an Hierons Hofe auf, verscherzete aber seine Gnade durch allzugroße sich herausgenommene Freyheiten. Nebst anderen Werken schrieb er Fabeln und Comödien, wovon noch einige Ueberbleibsel vorhanden sind, die aber nicht zureichen, uns von dem Geiste des **Epicharmus** ein gegründetes Urtheil fällen zu lassen. **Epicharmus, Magnetes** und **Chonnides** lebeten übrigens zu gleicher Zeit, nämlich noch zwischen der 70. und 80. Olympiade, nur mit dem Unterscheide, daß der erste schon alt war, und seine Laufbahn fast vollendet hatte, wie die andern sich hervorzuthun anfiengen.

Chonnides ein Athenienser. **Athenäus** und **Pollux** führen einige seiner Stücke an. **Magnes** war gleichfalls ein Athenienser und Dichter der alten Comödie. Der Verlust seiner Stücke verbirgt uns den Werth seiner Verdienste um die Dichtkunst. Er hatte das Schicksal großer Dichter; er erhielt nämlich in seiner Jugend den Preis, und ward in seinem Alter verlachet y). Unsere Väter haben ein

x) Diogenes Laert. Lib. VIII. Segm. 78. et Menagius Observat. ad h. l.

y) Vossius ex Aristophane de poetis graecis p. 205.

ein gleiches an dem großen Corneille, Milton, u. a. m. gesehen, und unsere Zeiten lassen uns an etlichen großen Dichtern ein ähnliches Schicksal vermuthen.

34) **Das Trauerspiel schreiben sich — heiße.** Dacier hat mit Grunde bemerket, daß der Name Tragödie die lange Zeit sowohl das Trauer- als Lustspiel unter sich begriffen habe, und folglich, wenn gleich die Dorier die Urheber des Namens seyn möchten (wie denn ihre Herleitung ungezwungener ist, als die athenienſische), daraus nicht folge, daß sie auch die Urheber des Gedichts gewesen. Daciers Ableitung (κώμῳ ᾄδειν) scheint dem ersten Ursprunge der Comödie am gemäßesten, weil es Lobgesänge zu Ehren des Bacchus waren. Jedoch eine Ableitung, deren Richtigkeit Aristoteles nicht bestimmen wollen oder können, ist gewiß unsern Zeiten nicht vorbehalten: und überdem halte ich die auf dergleichen Etymologien verwandte Bemühung für eine unfruchtbare und zur wahren Gelehrsamkeit wenig beytragende Beschäfftigung.

35) **Zwo in der Natur gegründete — Harmonie.** Der sonst so scharfsichtige **Victorius**, und fast alle Ausleger, haben hier den Sinn des **Aristoteles** nicht eingesehen. Der Philosoph will zwo Ursachen angeben, wodurch die Poesie erzeuget worden: weil er aber nicht deutlich anzeiget, welches die erste und zweyte sey, so sind die Ausleger dadurch in Verwirrung gerathen. Die erste Quelle hat keinen Streit, dieses ist die Nachahmung: für die zweyte aber haben sie das Vergnügen an der Nachahmung genommen. Allein die, mit welcher **Aristoteles** zu reden gewohnt ist, läßt nicht zu, daß wir ihm einen solchen Sinn leihen. Das Vergnügen an der Nachahmung ist eine Folge, die nothwendig aus der Nachahmung entspringet: wie würde aber **Aristoteles** den Grund und das gegründete für zwo besondere Ursachen angeben können? **Madius** hat bewiesen, daß die zweyte erzeugende Ursache der Dichtkunst die Harmonie oder der Wohlklang sey. Dieses stimmet mit der ersten Beschaffenheit der Gedichte

überein, als welche Verse waren. Und ist ein Gedicht eine vollkommen sinnliche Rede, so machet die Nachahmung die Materie, und der Wohlklang die Form derselben aus.

36) **Die Nachahmung scheint die Dichtkunst erzeuget zu haben.** Aristoteles kennet kein Gedicht ohne Nachahmung, worinn er dem Plato zu widersprechen scheint, der die Gedichte in nachahmende und erzählende abtheilet. Allein sie lassen sich leicht mit einander vergleichen. Alle Nachahmungen haben entweder die Wirkungen der Natur, oder die Handlungen thätiger Wesen zu ihrem Vorwurfe. Diese Handlungen erzählet entweder der Poet, oder führet die Wesen selbst handelnd auf. Dieses letztere ist es, was Plato eigentlich Nachahmung nennet: Aristoteles aber versteht überhaupt alle Arten der Nachahmung [z]).

37) **Grausamer Thiere. Madius, Lombardus, Pacius** haben ἀγριωτάτων (grausamer Thiere) gelesen. **Victorius** aber liest aus den Handschriften ἀτιμοτάτων (verächtlicher Thiere), womit auch Morellus Ausgabe, und die wolfenbüttelsche Handschrift einstimmet.

38) **Die Ursache hievon ist — wer es sey.** Den Grund, warum die Nachahmung gefällt, leitet Aristoteles aus der Lernbegierde her: vornehmlich aber entspringt dieses Vergnügen an der Eigenliebe. Der Leser ergötzet sich, daß er über die Aehnlichkeit des Urbildes sein Urtheil fällen, und seine Fähigkeit zeigen kann. Dies ist aber nicht die einzige Ursache: denn, wenn auch das Nachbild dem Urbilde nicht ähnlich ist, fället der Leser gleichfalls ein Urtheil, empfindet aber kein Vergnügen. Die Ursache hievon liegt darinn, daß die Erkenntniß der Wahrheit Lust, und die Erkenntniß des Falschen Ekel gebiert, wie schon **Cicero** bemerket [a]). Bey einer wohlgetroffenen Nachahmung erkennen wir die logische Wahrheit, und hieraus entsteht das Ergetzen auch über die Nachbildungen häßlicher

z) Plato de republ. Lib. III. p. 434. 435.
a) Cicero de oratore.

cher Urbilder, weil das Augenmerk sodann nur auf die relativische Wahrheit des Nachbildes gerichtet ist. Entgegen gesetzter Weise erwecket das relativische Falsche einer übelgetroffenen Schilderey Misvergnügen. Je deutlicher und lebhafter die Merkmaale der relativischen Wahrheit oder Falschheit sind, desto stärker ist auch das Vergnügen oder Misvergnügen.

39) Haben sie aber das Urbild — ähnlichen Ursache. Es wird leicht begreiflich, daß, wofern über eine Nachahmung, als Nachahmung, ein Vergnügen in uns entstehen solle, uns das Urbild bekannt seyn müsse, daß wir uns wenigstens einen klaren Begriff davon machen können. Das Ergetzen, das wir bey Nachahmung unbekannter Gegenstände empfinden, entspringt daher aus andern Gründen. Entweder wir kennen etwas dem Urbilde ähnliches, so vergleichen wir die Nachahmung mit diesem Aehnlichen, und fällen nach diesem Verhältnisse ein Urtheil. Der Vesuv ist mir unbekannt; höre ich seinen Ausbruch beschreiben, so nehme ich bey Beurtheilung der Nachahmung Donner und Blitz, Kanonen und Feuer zur Hülfe, und setze mir in der Phantasey ein Urbild aus denselben zusammen. Ist aber das Urbild vollkommen unbekannt, so entsteht das Vergnügen aus der Quelle des Neuen, welches der Grund aller, einen Eindruck in uns machenden Schönheit ist, wenn es mit dem Wahren verbunden wird.

40) Der Wohlklang und Abmessung — Nachahmung. Von dem wesentlichen Antheile, den der Wohlklang an der Dichtkunst hat, habe ich in meiner Abhandlung von dem Wesen und Begriffe der Dichtkunst gehandelt. Daß das Sylbenmaaß ein unteres Geschlecht der Nachahmung sey, ist klar, weil ein jedes Sylbenmaaß eine Abmessung, aber nicht eine jede Abmessung ein Sylbenmaaß ist.

41) Diejenigen, welche ein natürliches Geschicke — hergesagt wurden. Auch bey den wildesten Völkern endigen sich die Lustbarkeiten und Versammlungen mit Tanzen und Liedern, und die Lieder des Samojeden und

Lappen

Lappen zeigen Sinnlichkeit und Wohlklang. Die Natur ist ihre Wegweiserinn, und von eben derselben kam der erste Ausbruch der Dichtkunst bey den Griechen. Man kannte keinen Dichter, der mit mühsamen Fleiße ein Sinngedicht verfertigte. Die Verse wurden ohne Vorbereitung hergesaget: Sylbenmaaß, Gleichheit der Zeilen, Wahl der Vorwürfe u. d. gl. m. war willkührlich. Maximus Tyrius schreibt davon: „die Muse oder Poesie der alten Athenienser bestund in Chören der Jünglinge und Männer. Nach „der Erndte und Saatzeit versammleten sich die Ackerleute nebst den übrigen Einwohnern der Dörfer, und sangen „Lieder ohne Vorbereitung„ [b]). Tibullus erkläret es auf gleiche Weise [c]);

Agricola assiduo primum lassatus aratro,
Cantavit certo rustica verba pede:
Et satur arenti primum est modulatus auena,
Carmen, vt ornatos duceret ante Deos.
Agricola et minio suffusus, Bacche, rubenti
Primus inexperta duxit ab arte choros.

42) Bald aber entstunden — Dichtkunst. Man hat ein Sprüchwort: Poetae nascuntur, non fiunt; (man wird durch die Natur und nicht durch die Kunst ein Dichter). Dieses ist auf gewisse Maaße gegründet, aber auf folgende Weise. Ein jeder Mensch hat nothwendig Begriffe von sinnlichen Dingen, und das Vermögen, solche auf sinnliche Art vorzutragen, und folglich ist ein jeder Mensch von Natur zur Dichtkunst geschickt. Da aber die Sinnen der Menschen an feiner und leichter Einnehmung der äußern Eindrücke unendlich verschieden sind, so bestimmet diese Verschiedenheit auch die Stufen der größern und geringern Geschicklichkeit der Menschen zur Dichtkunst. Niemals aber ist ein Mensch zu allen Arten der Gedichte, oder wenigstens nicht auf gleiche Weise, geschickt. Der vortreffliche

b) Maximus Tyrius Sermon. XXI.
c) Tibullus Lib. I. Eleg. I.

vortreffliche satyrische Geist des **Boileau** war in Oden nicht so groß. **Moliere** war der erste Dichter für das Lustspiel, seine Trauerspiele würden vermuthlich schlecht gewesen seyn; die Comödien des **Corneille** hingegen kamen mit seinen Tragödien in keine Vergleichung. Dieser Unterscheid rühret vermuthlich von der größern oder geringern Festigkeit der Nerven und Dicke des Blutes her. **Gleim** und **Rost** scheinen kein dickes und schweres Blut zu haben, eben so wenig hatte es **Günther**. In diesem Verstande heißt es, daß die Poeten geboren werden: nämlich diese oder jene Gattung von Gedichten; mit einer mehr oder weniger vorzüglichen Geschicklichkeit, zu machen. Vielleicht hat mancher Dichter nur desfalls den Fall seiner Muse sehen müssen, weil er sich auf eine Gattung Verse geleget, die seiner natürlichen Neigung nicht gemäß waren. **Dieß ist es, was Aristoteles** saget: Leute von erhabenem Charakter ließen sich nicht zu Kleinigkeiten, und Spöttereyen herab; ihr Lied ehrete Gott und die Tugend: niedrige Gemüther erwähleten sich die Satyre zum Muster. Denn ich glaube, ohne so viele große satyrische Dichter zu beleidigen, sagen zu können, daß der Zug zur Satyre oft ein Merkmaal eines bösen Herzens sey.

43) **Die von einem erhabenen Charakter — Nachahmung. Madius, Paccius, du Val** und **Heinsius** schreiben τὰς τῶν τοιούτων τύχας (die Zufälle solcher d. i. tugendhafter Personen). **Madius** und **Victorius** versichern, daß in unterschiedlichen Handschriften eine gleiche Leseart gefunden werde. Die meisten Dolmetscher; wie auch die wolfenbüttelische Handschrift, lassen τύχας (Zufälle) aus, und **Victorius** will, daß der Artikel τὰς auf πράξεις (Handlungen) gehe. Würde aber so dann nicht **Aristoteles** wider seine Gewohnheit, mit unterschiedenen Ausdrücken ungefähr einerley gesaget haben? es würde heißen; sie wähleten gute Handlungen, und die Handlungen tugendhafter Personen.

44) **Wir**

44) **Wir haben kein Gedicht mehr — gegeben haben.** Die Schmäh́lieder sind der Natur des Menschen so gemäß, daß die ersten Sammlungen derselben schon durch die Sündfluth weggeschwemmet worden. Die Ursachen, daß alle diese Schriften verloren gegangen, sind, 1. weil die Alten, so wie noch itzt viele Völker in Asien, ihre Poesien nicht aufschrieben, sondern im Gedächtnisse behielten, und vom Vater auf den Sohn fortpflanzeten. Da nun ohngefähr alle dreyhundert Jahre eine jede Sprache sich so verändert, daß die Vorältern und ihre Urenkel einander nicht verstehen würden, (wie denn **Polybius** [d]) bezeuget, daß er zu Rom nur wenige gefunden, die ihm die alten römischen Friedensschlüsse, so vor etlichen Jahrhunderten geschlossen worden, erklären konnten,) so wurden diese Lieder allmählig unverständlich, folglich aus der Acht gelassen, und endlich vergessen. 2. Dasjenige was man der Nachkommenschaft etwa aufbewahrte, schrieb man auf Baumrinden, welches nicht von sehr langer Dauer seyn konnte, und nach Erfindung des Papiers und Pergaments in Verachtung fiel. Man darf nicht zweifeln, daß man nicht damals viele Schriften von den Baumrinden abgeschrieben; vermuthlich aber hat sich diese Fürsorge nur auf nützliche Schriften erstrecket. Anzügliche Gedichte, persönliche Streitschriften, so wichtig sie den zu gleicher Zeit lebenden scheinen, so verächtlich sind sie in den Augen der Nachwelt. Vielleicht werden unsere Enkel von den poetischen Streitschriften unserer Zeiten ein gleiches Urtheil fällen.

45) **Margites.** Dieses Gedicht schreiben einige, nach **Svidas** Zeugnisse, dem **Pigres** von Halicarnaß, einem Bruder der Artemisia zu: doch ist das Zeugniß fast des gesammten Alterthums für den **Homer**. **Margites** war ein Thor, **Homer** verewigte seine Thorheit, und brachte seinem Namen eine gleichgeltende Bedeutung mit einem Narren zuwege. Man weiß nicht eigentlich, von welcher Art

d) Polybius.

Art seine Thorheit gewesen. Plato saget uns nur aus dem Homer [e]), daß Margites zwar vieles, aber alles auf unrechte und ungeschickte Art gewußt. Und in den griechischen Scholien zum Lucian wird gesaget, daß sich Margites bemühet habe, die Wellen des Meeres zu zählen. Ist dieses wahr, so hatte Homer Unrecht, ihn zum Vorwurfe eines Gedichtes zu machen: denn Narren solcher Art werden kaum durch das Tollhaus, geschweige denn durch eine Satyre, gebessert. Das Gedicht selbst ist verloren. Es bestund aus einer Vermischung von Hexametern und jambischen Versen [f]), und einige wollen, daß Homer in demselben zuerst das jambische Sylbenmaaß angebracht, welches in der Folge dieser Art von Gedichten allein eigen geblieben.

46) **Nächstdem ward das jambische — Bediente.** ἰαμβίζειν hieß einen mit Schmähworten beunruhigen, und die Verse, worinn solches geschahe, bekamen daher den Namen jambischer Verse.

47) **Aus diesem Grunde — jambische ab.** Die Alten waren, in Ansehung der Dichtkunst, mit eben denselben Vorurtheilen eingenommen, als die heutige Welt. Das Sylbenmaaß, und nicht die Materie, bestimmte den Unterscheid der Dichter. Doch war es damals um so viel weniger zu verwundern, weil noch nicht alle Gattungen von Gedichten erfunden und auseinander gesetzet waren.

48) **Wie Homer in ernsthaften Gedichten — entworfen.** Aristoteles nennt den Homer den einzigen, der gute und insbesondere dramatische Nachahmungen verfertiget. Dieses ist im genauen Verstande nicht wahr, läßt sich aber durch eine hermenevtische Ausflucht retten, und erklären, daß **einzig** hier so viel als der erste bedeute, und dem Homer, wegen seiner Vortrefflichkeit beygeleget werde. Aristoteles will nicht sagen, daß Homer dramatische Stücke gemacht, sondern seine Ilias und Odyssee halten Materie zu dramatischen Stücken und Tragödien in sich, und

e) Plato in Alcib. p. 42.

f) Casaubonus de Rom. Satira p. 193.

und sein Margites gab den Stoff zur Comödie ab. Plato nennet ihn desfalls den ersten unter den tragischen Dichtern, und will im Sophokles eine Nachahmung des Homers finden. Einige Kunstrichter haben in der Odyssee den Grundriß der Comödie zu finden geglaubet. Herr Dacier widersetzt sich ihnen, und will zeigen, daß so wohl Ilias und Odyssee von der Comödie weit unterschiedene Gedichte sind. Vielleicht giebt es ein Mittel, beyde Meynungen zu vergleichen. Die Ilias so wohl als die Odyssee, überhaupt betrachtet, kann so wenig ein Trauer- als ein Lustspiel vorstellen; und Aristoteles, wenn er das erstere behauptet, kann nur von den Episoden reden, die in der Ilias zur Tragödie Anlaß geben. Ich weiß nicht, ob Herr Dacier Ursache habe, zu leugnen, daß die Episoden der Odyssee zur Comödie Anlaß geben können. Er gesteht selbst, daß sich satyrische Stücke aus der Odyssee ziehen lassen. Meines Bedünkens, ist nur ein leichter Uebergang von einem satyrischen Stücke (in damaligem griechischem Verstande) zur Comödie. Zwar will Dacier, daß die Satyren wahre Tragödien gewesen; es ist wahr, nach ihrem ersten Ursprunge, aber in der folgenden Zeit unterschied sich die Tragödie weit davon. Wenigstens erwecken die lächerlichen und ausschweifenden Ausdrücke der Satyren oder Waldgötter keine tragischen Gedanken.

49) Statt der Beschimpfungen — machte. Die vorigen Comödien waren nur Schmäh́lieder, die die wahren oder angeblichen Fehler bekannter Personen auf eine grobe und persönliche Art entdeckten. Homer lehrte zuerst, die Bestrafung öffentlicher Laster und Verbrechen, den Gesetzen, und der Obrigkeit, zu überlassen, das Lächerliche hingegen in den menschlichen Handlungen aufzusuchen, und die Verbesserung der Fehler, die in dem menschlichen Herzen tief versteckt liegen, sich zum Vorwurfe zu wählen. Viele unserer itzigen deutschen Lustspiele erreichen zwar das Lächerliche, sie schweifen aber an der andern Seite aus, und verfallen in niederträchtige Possen und Zoten, zur

schlech-

schlechten Ehre des deutschen sich daran belustigenden Geschmacks, dem vermuthlich die Lustspiele des Herrn Destouches größtentheils nicht gefallen würden.

50) In **Du Val, Madius, Lombardus,** und **Heinsius** Ausgaben fehlen die Worte, παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας (da das Trauerspiel und Lustspiel erschienen, oder gebildet war). Victorius hat sie aus Handschriften wieder hinzu gethan, wie sie denn den Sinn des Philosophen viel beqvemer machen. Sie finden sich auch in der wolfenbüttelischen Handschrift.

51) **So wurden die Dichter — Trauerspieldichter.** Ich habe oben gesagt, daß das Trauer- und Lustspiel vor dem in einerley Gattung von Gedichten vermischet war. Homer legte den Grund zu einem verschiedenen Begriffe beyder Gedichte. Von der Zeit an blieben beyde von einander gesondert, und ein jeder legte sich, nach seiner Neigung, auf die ihm gefällige Art Gedichte. Die jambischen Dichter fielen natürlicher Weise auf die Comödie, um ihre Begierde zum spotten zu vergnügen. Das Trauerspiel gieng zwar von den bisherigen Vorwürfen der heroischen Dichter weiter ab; nichts desto weniger aber erwähleten sie sich dieselbe zum Gegenstande, weil die Vorwürfe der Comödie für ihre Gemüthsart zu niedrig waren. Die Comödie und Tragödie streiten noch itzt um den Vorzug, die alten Schmähglieder waren zwar den heroischen Gedichten keines weges an Würde zu vergleichen: wir können aber von ihnen, auf die Gedichte, so in ihre Stelle getreten, keinen gültigen Schluß machen. **Moliere** giebt dem Lustspiele den Vorzug, **Racine** würde für das Trauerspiel sprechen. Wir haben keinen Dichter, der in beyden Stücken gleich vollkommen sey, und die verschiedene Gestalt einer tragischen und komischen Seele läßt uns dergleichen auch künftig nicht hoffen.

52) **Ob aber das Trauerspiel — zu untersuchen.** **Aristoteles** scheint zu zweifeln, daß die Tragödie, so wohl in Ansehung ihres inneren Wesens, als der Schau-

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

bühne, zu seiner Zeit die gehörige Vollkommenheit erreichet gehabt. Und doch war dieses die Zeit, da die griechische Schaubühne sich schon auf der Stufe der Vollkommenheit befand, welcher die römische niemals gleichkommen können. Die französische Schaubühne hat endlich, durch **Corneille**, **Racine**, und **Voltaire**, die griechische Schaubühne eingeholet, und, wo wir einigen neuern Kunstrichtern glauben, übertroffen. Wie weit muß denn unsere Schaubühne, die noch so weit hinter der französischen und griechischen ist, von ihrer Vollkommenheit entfernet seyn, da zumal mit dem Herrn **Schlegel** eine Hoffnung der deutschen Trauerbühne verschwunden.

Victorius versteht hier durch θέαθρα die Zuschauer. Allein es ist unmöglich, daß, in Absicht auf dieselben, das Trauerspiel jemals vollkommen werden könne: denn dieses würde lauter Zuhörer von gereinigtem und gutem Geschmacke erfodern, denen die Sprache der Leidenschaften und des Herzens, und die Schönheiten der Poesie gleich kenntlich wären, und die keinen Hunger noch niederträchtigen Possen fühleten. Lauter dergleichen Zuschauer kann keine Bühne jemals hoffen. Doch ist sicher, daß die alte Bühne darinn einen großen Vorzug vor der unsrigen hatte. Griechenland kannte und liebte große Gedanken in seinen Stücken, und ließ das Laster nicht ungestraft erheben. Rom hörete die Lustspiele des Terenz, und hörete sie mit Vergnügen. Ich gebe zu, daß uns mancher ergetzender Gedanke in seinen Stücken entgeht, nachdem das Latein zur todten Sprache geworden: allein man wird mir dennoch zugestehen, daß seine meisten Stücke für unser Theater zu ernsthaft seyn würden. Eine Anmerkung, die dem auf das gründliche gehenden Charakter der Römer Ehre macht.

53) **Singen unflätiger Lieder.** Der griechische Text hat **phallische Lieder**. Sie waren den Mimen sehr ähnlich, und wurden zu Bacchus Ehren, zum Andenken der Befreyung von einer Krankheit gesungen. Mit ihnen waren die **Iryphallischen Lieder** nahe verwandt. Die

Sänger

Sänger der erstern liefen durch die Stadt, und verspotteten die Begegnenden, diese aber sungen stehend, und ahmeten trunkene Personen nach. Das Sylbenmaaß bestund aus drey Trochäen, oder auch aus drey Daktylen und einem Jambus. In den ersten Zeiten war Bacchus der einzige Gegenstand derselben. Die Schmeicheley aber, die in folgenden Zeiten die Denkungsart der Griechen vergiftete, weihete sie auch den Menschen. Demetrius Poliorcetes war der erste, dessen Verdiensten oder Macht Athen diesen Zoll entrichtete. **Athenäus** führet das phallische Lied, so ihm zu Ehren gesungen worden, aus dem **Demochares** und dem samischen **Duris** an [g]) Casaubon hat uns dieses Lied, als das einzige unverletzte Denkmaal des Alterthums von dieser Art ganz geliefert [h]). Damit meine Leser desto besser von der Beschaffenheit dieser Gedichte urtheilen können, will ich es deutsch hersetzen;

Große und geliebte Götter sind hier heute angekommen:
Ceres und Demetrius hat das Glück hieher geführt.
Das ehrwürdige Geheimniß unsrer Göttinn zu begehen,
Kömmt er zu uns. Er erscheint freundlich wie die Gottheit pflegt.
Gütig, reizend und ehrwürdig, in der Mitte seiner Freunde.
Sie sind der Gestirne Glanz, aber er der Sonne gleich.
Sohn des mächtigen Neptunens und der Göttinn Aphrodite,
Andre Götter sind zu fern, oder haben doch kein Ohr,
Oder sind wohl gar nicht wirklich, oder wollen uns nicht merken;
Aber dich nur sehen wir gegenwärtig: nicht von Stein,
Oder Holz, wie sie gebildet, sondern eine wahre Gottheit.
Um den Frieden flehen wir, o Geliebter, erst dich an.
Denn du nur bist unser Herrscher. Brich den Sphynx, der nicht nur Theben,
Sondern Griechenland durchstreift. Dieser Sphynx Aetolien

g) Athenaeus Lib. VI. Cap. XV. p. 253.
h) Casaubonus Observat. ad h. l.

Wohnet, wie der alte dorten, auf den Felsen; unsre Körper,
Schleppet er zerfleischt von hier. Unsre Kräfte reichen nicht,
Seiner Wuth zuwiderstehen. Ihre Nachbarn zu verwüsten,
Ist sonst der Aetoler Art. Itzt geht ihre Wuth auch fern.
Säume nicht zu ihrem Kriege, oder suche einen Helden,
Der den Sphynx, wie Oedyp stürzt, oder ihn durch Hunger fällt.

Man sieht, ohne mein Erinnern, daß diese phallische Lieder den Oden sehr ähnlich sehen, und der Name nur den Unterscheid macht. Doch rühret dieses vermuthlich daher, weil die gereinigten Sinne der Athenienser in den aufgeklärtern Zeiten die unflätigen Ausdrücke davon abgesondert, da man, um des Aberglaubens des Volkes willen, sich nicht unterstand, die unanständigen Ceremonien des Festes selbst gänzlich abzuschaffen.

54) **Allmählig bekamen beyde Gattungen — erreicher hatte.** Ich stelle mir den Fortgang der Tragödie folgender Maßen vor. Zuerst machte der Chor die ganze Tragödie aus, welche damals aus Lobliedern des Bacchus bestund. Um dem Chore Zeit zu verschaffen, sich auszuruhen, trat einer auf, der dem Volke eine Fabel erzählete. Nach einer neuen Pause erzählete er ihm etwa eine andere. Das Volk bey desto größerer Aufmerksamkeit zu erhalten, fand man besser, eine einzige zusammenhangende Handlung zu erzählen, und dieselben in unterschiedliche Stücke abzutheilen. Dies war der Ursprung der Acten. Allmählig nahm der Chor mit seinen Gesängen an den Reden der Person Theil, und formirte dadurch eine Art einer Scene. In den ersten Stücken ward vermuthlich bey dem ersten Gesange des Chors, der noch als ein Kind vorgestellet, der bey dem letzten schon graues Haar trug. Doch ist nicht zu zweifeln, daß nicht die Natur selbst sie bald zur Kenntniß der berühmten drey Einheiten gebracht.

55) **Aeschylus brachte zuerst — zwo auf die Büne.** Aristoteles beschreibt die Veränderungen des Trauerspiels,

erspiels, holet sie aber nicht von ihrem ersten Ursprunge her; sondern fängt von dem Aeschylus an, der die Schaubühne schon zu einer ziemlichen Vollkommenheit gebracht. Ich zeige in meiner Abhandlung vom Theater der Alten, daß die Tragödien lauter Chöre waren, Thespis ließ zuerst eine Person zwischen den Chören reden, welche erdichtete Begebenheiten oder Fabeln vorstellete: Daß es erdichtete und nicht wahre Begebenheiten waren, erhellet aus Solons Verbot an Thespis, zu Athen Tragödien zu spielen, um nicht die Athenienser zur Unwahrheit anzuführen [i]). Wir haben Ueberbleibsel, oder wenigstens Namen der alten Trauerspiele, welche uns lehren, daß dieselben von mehr als einer Person gespielet worden. Ueberdem brachte **Phrynichus** Weiber auf die Bühne, d. i. weibliche Masken, weil kein Frauenzimmer auf dem Theater der Alten vortrat. Hieraus folget, daß entweder mehr Personen wirklich aufgetreten sind, oder die eine spielende Person, durch Veränderung der Masken die Rollen unterschiedlicher Personen vorgestellet habe. Allein kamen gleich in jedem Stücke mehr Personen zum Vorscheine, so redete doch in jeder Scene nur eine, und der Chor hatte allenfalls die Sorge der Antwort. **Aeschylus** sahe den Nutzen eines abwechselnden Gesprächs unterschiedlicher Personen ein, und führete deswegen zwo, **Sophokles** aber drey Personen auf, d. i. sie ließen zwo oder drey Personen mit einander in einer Scene reden. Aeschylus war ein Athenienser, seine Geburt fällt in die 63 Olympiade. Außer der Vermehrung der Personen ꝛc. erfand er vieles zum äußerlichen Putze der Kleider. Er führte die langen Röcke ein, eine Tracht, die auch von den Priestern nachgeahmet ward [k]), ersann neue Tänze für die Personen des Chors, verbannte das Blutvergießen von der Bühne [l]), erfand den Cothurn, um die Acteurs größer zu machen, weil die Alten in dem

i) Diogenes Laert. in Solone Lib. I. Segm. 59.
k) Athenaeus Lib. I. p. 21.
l) Philostratus Lib. VI. Apollonius Cap. VI. p. 258.

Wahne stunden, daß die Helden größer, als ordentliche Menschen gewesen; führete endlich ordentliche Masken ein, brauchte Maschinen [m]), zierete die Bühne mit Bildern, Altären, Gräbern ꝛc. Er war auch selbst in der Vorstellung dramatischer Stücke sehr geschickt [n]). Daß seine Stücke noch nach seinem Tode, den Sieg erhalten, und gekrönet worden, ist nicht zu verwundern, denn bey dem Tode verschwindet der Neid, so die Lebenden drücket [o]).

56) **Verminderte die Gesänge des Chors.** Der Chor bestund ehemals aus 50 Personen, weil aber des Aeschylus Masken Kindern und Frauen zu fürchterlich schienen, ward der Chor auf 15 Personen gesetzt. Dieses aber ist nicht die Verminderung, wovon Aristoteles redet. Sondern weil die Größe der Handlung, wegen der Gespräche, einen großen Theil, der sonst dem Chore bestimmten Zeit wegnahm, so mußten die Gesänge des Chors nothwendig eingeschränket werden: wie denn Aeschylus überhaupt, nach dem Zeugnisse des Chamäleons, eine ganz neue Einrichtung in den Verrichtungen des Chors machte [p]).

57) **Er fand den Begriff einer Hauptperson.** Der griechische Text saget; λόγον πρωταγωνισήν. Die Ausleger sind über den Verstand dieser Worte nicht einig. **Madius** versteht den Prologus dadurch, weil Aristoteles, da er weiter unten von der Comödie redet, saget; man wisse nicht, von wem die Verkleidung, der Vorredner, die Vermehrung der spielenden Personen u. d. gl. m. eingeführet worden: welches sich auf die Tragödie zu beziehen scheint,

m) Eustathius in Iliad. Σ.

n) Athenaeus Lib. I. c. 18. p. 21.

o) Quintilianus Instit. orat. Lib. X cap. 1.

p) Athenaeus Lib. I. c. 18. p. 21.

scheint, als bey welcher die Urheber dieser Dinge bekannt sind. Da nun die Erfinder aller dieser Stücke vom Aristoteles angegeben sind, und nur der Prologus übrig bleibet, so wird es freylich nicht unwahrscheinlich, daß dieser durch λόγον πρωταγωνιστὴν verstanden werde. Allein die Einsicht der Stücke des **Aeschylus** lehret uns, daß ihnen allen der Prologus fehle, in dem Verstande wie er gemeiniglich genommen wird. **Aristophanes** machet dem **Aeschylus** aus diesem Mangel des Vorredners ein Verbrechen, und **Euripides** ist der erste, bey welchem wir ihn wahrnehmen: λόγος πρωταγωνιστὴς kann also keinesweges den Prologus bedeuten. **Victorius** versteht dadurch die Rede des ersten Acteurs, der auf der Bühne erschien; welches aber auch der Verstand des Aristoteles nicht seyn kann, weil eine Person nothwendig zuerst reden mußte, und hier keine Kunst der Erfindung nöthig war. Es bleibt also nichts übrig, als es durch Hauptperson zu übersetzen: denn, um die Einheit der Handlung zu behaupten, konnten nicht zwo Hauptpersonen seyn, eine mußte also die hauptsächlichste seyn, und die Handlung der andern sich nur auf diesen beziehen.

58) **Sophokles füget noch die dritte — hinzu.** Ohngeachtet der großen Verehrung, so ich für die Alten hege, weiß ich nicht, wem es am meisten Ehre mache, wenn man **Sophokles** den griechischen Corneille, oder **Corneille** den französischen Sophokles nennet. Sophokles Stücke sind bekannt, und von den Neuern, in der Nachahmung, theils verschlimmert, theils verschönert worden. Er war älter als **Euripides** und jünger als **Aeschylus**, und stritte mit beyden um den Preis. Seine Kenntniß von dem Wesen des Theaters ließ ihn die dritte Person hinzu fügen, weil sonst die Scenen zu einförmig waren, und es bisweilen schwer fiel, sie ungezwungen mit einander zu verbinden. Sein Nebenbuhler **Euripides** folgte ihm darin nach. Ein nicht zweydeutiger Beweis, daß Neid und

Eigenliebe bey den griechischen Dichtern nicht so hoch gestiegen gewesen, als bey uns. **Voltaire** und **Rousseau** würden vermuthlich in gleichem Falle die dritte Person ihres Nebenbuhlers für eine Unvollkommenheit angesehen, vielweniger nachgeahmet haben. Ich habe oben unwidersprechliche Zeugnisse angeführet, daß **Aeschylus** der Bühne viele Zierrathen gegeben. Nichts destoweniger saget **Aristoteles; Sophokles** habe die Zierrathen der Bühne hinzugethan. Vermuthlich hat er in diesen Worten seine Absicht nur auf eine größere, von dem Sophokles vielleicht eingeführte, Vollkommenheit gerichtet. **Dacier** glaubt, daß die Zierrathen des **Aeschylus** bey allen Vorstellungen einerley gewesen, da hingegen Sophokles sie bey jedem Stücke verändert habe.

59) **Nur spät aber schwang sich das Trauerspiel — empor.** Dacier bemerket, daß **Aristoteles** hier nicht von den eigentlichen satyrischen Stücken rede, sondern von den ersten Tragödien, die zu Ehren des Bacchus gespielet, und von den Satyren oder Waldgöttern begleitet wurden. Diese Satyren, welche man zuerst aus Achtung für die Macht des Aberglaubens, und für die Priester des Bacchus, beybehielt, damit es doch das Ansehen einer gottesdienstlichen Ceremonie behalten möchte, wurden endlich ausgeschlossen. Von wem ein so kühnes Unternehmen herrühre, ist unbekannt; gewiß ist, daß sie zur Zeit des güldenen Alters der griechischen Tragödie, d. i. da Sophokles und Euripides lebeten, schon aus dem Trauerspiele verbannet waren.

Die kleinen Stücke, wovon sich die Tragödie losgemachet, waren klein, sowohl in Ansehung der Würde ihrer Vorwürfe, da die niederträchtigsten Stücke aufgeführet wurden; als auch in Ansehung ihrer Dauer, weil, wie ich oben angeführet, es wahrscheinlich ist, daß bey jedem Stillschweigen des Chors eine neue Fabel erzählet worden. Da

die

die ersten Tragödienspieler vielleicht noch eine Note tiefer stunden, als die bey uns auf dem Lande herumziehende Comödianten, so ist sehr natürlich, daß ihr Ausdruck lächerlich war, weil der gemeine Mann in einem Schauspiele nicht seinen Willen zu bessern, sondern für sein Geld zu lachen, suchet.

Aeschylus war es, von dem Horaz sagt; et docuit magnumque loqui, **er lehrete den erhabenen Ausdruck.** Worinn er aber zu weit gieng, und oft aus dem Hohen und Erhabenen in das Hochtrabende und Schwülstige verfiel. **Sophokles**, der dem Trauerspiele ein ganz anderes Aussehen gab, änderte die Erfindung, die allzumühsame Einrichtung, und den Ausdruck des Aeschylus [q]).

60) **Das jambische Sylbenmaaß — Absicht hatten.** Die vierfüßige Versart war die lustigste unter allen, wesfalls auch, wie Dacier bemerket, die lateinischen Poeten sie in den Chören ihrer Atellanen beybehielten. Auch von unsern Tänzen und lustigen Liedern sind verschiedene nach diesem Maaße abgefasset. Das jambische Sylbenmaaß kömmt nächstdem auch nach der Bemerkung Ciceros, der gemeinen Rede am nächsten, und wenn man lateinisch oder griechisch spricht, besteht die Rede gemeiniglich aus Jamben. Sollte die Tragödie eine Nachahmung solcher Handlungen seyn, die sich wirklich zutragen, so mußte billig das Sylbenmaaß erwählet werden, das dem gewöhnlichen Ausdrucke am ähnlichsten war. Und aus eben der Ursache nahm auch die Comödie dieses Sylbenmaaß an [r]). Wir Deutsche brauchen auch im gemeinen Leben den jambischen Vers häufig, noch mehr aber den trochäischen, welches diese Versarten am geschicktesten zu unsern Schauspielen machet.

q) Plutarchus de virtute.

r) Horatius de arte poet. v. 79-82.

61) **Selten aber sechsfüßige — verlassen.** Die Hexameter finden sich in deutschen Reden selten, in den lateinischen aber kommen sie öfter vor, und die Sprachlehrer haben sich die Mühe gegeben, solche daraus zu sammlen. Ich sehe aber nicht, daß der Gebrauch derselben ein so großer Fehler sey. Eine Rede fodert sowohl Harmonie als ein Gedicht, nur wird die Harmonie des Gedichtes nach einförmigen und ähnlichen Gesetzen eingerichtet, in der Rede aber nicht. Ist ein Vers eine gewisse Folge langer und kurzer Sylben auf einander, so sind so viel verschiedene Gattungen von Versen, so viel mal diese Folge der Sylben untereinander verändert werden kann. Da wir nun in gemeinen Reden nothwendig Folgen langer und kurzer Sylben sprechen müssen, so sind unsere Gespräche überhaupt Verse. Warum will man uns denn in der Rede nur etliche Sylbenmaaße zu gebrauchen verwehren, da wir im Besitze aller übrigen sind. Dennoch bleiben die Gedichte von der Rede auch in Ansehung der Versart gnugsam unterschieden, weil in der Rede keine Gleichheit und Uebereinstimmung der Verse statt findet, sondern, nach der Natur und Beschaffenheit der abzuhandelnden Vorwürfe ungleich ausgetheilet wird. Zum Beweise dessen, was ich sage, darf man nur eine Rede nehmen, man wird darin eine unendliche Menge von Sylbenmaaßen, aber ohne eine gemeinschaftliche Verhältniß finden.

62) **Das Lustspiel ist — dünket.** Corneille hat die Erklärung des Aristoteles angegriffen, und Dacier vertheidiget. Ich rede unten ausführlicher davon, in meiner Abhandlung **von den Personen und Vorwürfen des Lustspiels.**

63) **Denn das Lächerliche ist zwar — dünket.** Ein Uebelstand, der die Person, so ihn an sich hat, unglücklich machet und Schmerzen verursachet, erwecket eher ein Mitleiden als Gelächter, und ist zur Tragödie nicht geschickt.

schickt. **Madius** hat in einer besondern Abhandlung von den verschiedenen Gattungen des Lächerlichen gehandelt. Ich habe gleichfalls in meiner vorangeführten Abhandlung davon geredet.

64) **Die Schicksale des Lustspiels — gewandt ward.** In den Städten waren schon längst Trauerspiele aufgeführet worden, da man die Comödien nur noch auf den Dörfern spielete; es war daher kein Wunder, daß das Trauerspiel eher zur Vollkommenheit gebracht ward. Bey den Römern hingegen kam das Lustspiel eher in Aufnehmen. In Frankreich lebte **Moliere** und **Corneille** zu gleicher Zeit; und bey uns haben **Gellert** und **Schlegel** fast zu gleicher Zeit regelmäßige Stücke geliefert.

65) **Nur späte errichtete — freywilligen Personen.** Die erste Comödie war nur ein Chor singender Bauern: hiebey blieb es lange, bis endlich auch die Städte sich diese Lustbarkeit verschaffen wollten. Die Anzahl des Chors in der Comödie ward auf 24 gesetzet [s]), da er in dem Trauerspiele erst aus 50, und hernach aus 15 bestund. Die Zeit, wenn die Comödie den Chor erhalten, oder durch öffentliches Ansehen der Obrigkeit bestätiget worden, ist ungewiß. Aristoteles saget; es sey spät geschehen. **Kratinus** zwar erzählet [t]); daß ein unwissender oder geiziger Archonte oder Choragus dem **Sophokles** den Chor versaget, und dem **Kleomachus** einem schlechten Dichter gegeben, d. i. das Stück desselben, auf seine Kosten aufführen lassen, und den Dichter bezahlet habe. Allein **Sophokles** sowohl, als Kleomachus sind theatralische Dichter, und schließen für die Comödie nichts. Aristophanes Stücke sind noch zum Theil ohne Chor. Dieses läßt uns die Zeit des öffentlich bestätigten Chors ungefähr bestimmen. Diese erste Art der Comödie, die man unter dem Namen der alten Comödie kennet, gab dem Schmähgeiste ungehinderten

s) Pollux Lib. IV. c. 15.
t) Athenaeus Lib. XIV. c. 9. p. 638.

ten Raum, sie griff die Personen ohne Unterscheid an, und ließ weder wahre noch vermeyntliche Fehler ohne beißende Bestrafung. Die Lacedämonier wurden Meister von Athen, und führeten die Herrschaft der 30 Tyrannen ein. Diese konnten ihre Ungerechtigkeiten nicht mit gleichgültigen Augen in der Comödie durchgezogen und entdecket sehen. Ein Decret von ihnen, dessen Urheber ein gewisser Lamachus war, setzete den persönlichen Anzüglichkeiten ein Ziel, und die so genannte mitlere Comödie entstund. Dies war, allem Ansehen nach, das erstemal, da sich die Obrigkeit der Sorge für die Comödie unterfieng, die ihr in der Folge zu so großer Last gereichete, weil die Plätze in den Schauspielen bezahlet wurden, und den Bürgern das Geld dazu aus dem gemeinen Schatze gereichet ward. Hier setze ich den Zeitpunct des von der Obrigkeit dem Lustspiele gegebenen Chores. Er ward auf Unkosten des gemeinen Wesens angeordnet. Denn der zweyte von den athenienſischen Archonten, der insbesondere der König hieß, hatte die Besorgung der Feste des Bacchus auf sich: und da hieraus die Comödie und Tragödie entsprungen waren, so blieben auch diese, so wie alle übrige öffentliche Spiele unter seiner Aufsicht. Zu Unterbedienten hatte er die Choragos, die durch die Stimmen des Volkes erwählet wurden, und auf deren Kosten, der Chor in Kleidung, Speise ꝛc. unterhalten ward [v]). Bey dem Eintritte der neuen Comödie, da die Freyheit der Poeten noch weiter eingeschränket ward, schwieg der Chor überall. In Menanders und anderer von der neuen Comödie, wie auch ihrer Nachfolger, der Römer, Stücken, findet sich derselbe nicht mehr. Horaz singt davon [x]):

Chorusque
turpiter obticuit, sublato iure nocendi.

Mit Schanden schwieg der Chor
so bald er Fug und Macht zur Lästerung verlor.

66) Man

v) Sigonius de republ. Athen. Lib. IV. p. 1611.
x) De arte poet.

66) **Man weiß aber nicht — eingeführet worden.** Da die Comödie erst nach der Tragödie gebildet ward, so hat man diese ohne Zweifel in Ansehung der Masken, Vermehrung der Schauspiele u. d. gl. m. nachgeahmet. Was aber hier der Prologus oder Vorredner bedeute, ist wiederum unter den Kunstrichtern streitig. Dacier bemerket, daß die griechischen Comödien und Tragödien keinen solchen Vorredner gehabt, als wir im Terenz und Plautus finden, die mit dem Stücke keine Verbindung haben. Aristoteles versteht unten im 12 Capitel unter dem Prologus den ganzen Theil des Trauerspiels vor dem ersten Gesange des Chores, worauf vielleicht hier gezielet werden mag. Herr Dacier will, daß entweder die Erklärung des Vorwurfs der Comödie, oder die Parabase darunter verstanden werde, da sich der Dichter zu den Zuschauern wendet. Dürfte ich eine schwache Muthmaßung wagen, so sollte ich fast glauben, daß **Aristoteles** sich hier auf das, oben von der Tragödie gesagte, beziehe, und Prologus hier eben sowohl eine Haupthandlung oder Hauptperson bedeute, als dort λόγος πρωταγωνιστής.

67) **Epicharmus und Phormis — Sicilien.** Vom **Epicharmus** habe ich schon oben geredet. **Phormis** heißt bey dem **Athenäus** und **Suidas** Phormius. Er war ein Syrakusaner, und Lehrer der Söhne Königs Gelo von Sicilien. **Delrio** hat ihn, wegen des Namens seiner Stücke, Cepheus, die Alcyonen, und die Verwüstung Iliens, zu den Tragödienschreibern gerechnet. Allein dieses Kennzeichen ist betrüglich. **Casaubonus** zeiget mit Beyspielen, daß oft eine Fabel von diesen, als eine Tragödie, von jenen aber als eine Comödie, eingekleidet worden. Orestes, Athamas, Medea, die sieben Feldherren, sind Trauerspiele vom **Euripides, Sophokles, Aeschylus** ꝛc. aber es sind auch Lustspiele vom **Alexis, Amphis, Stratis** und **Eubulus** [y]).

68) Zu

y) Casaubonus ad Athen. Lib. VII. c. 23.

68) **Zu Athen war Krates der erste — allgemeine gieng.** Dies war ein merkwürdiger Zeitpunct für die Comödie. Zu Krates Zeit entsagete sie den Grobheiten und gieng auf das Allgemeine. Er lebte in der 82 Olympiade. **Athenäus** und **Pollux** führen viele Stücke von ihm an. **Aristoteles** scheint sich hier zu widersprechen. Bey Gelegenheit des Streites der Dorier über der Erfindung der Comödie, saget er: Epicharmus sey älter, als Magnes, und Chionnides, wodurch er diese zu den beyden ältesten atheniensischen Comödiendichtern machet. Hier aber möchte es scheinen, daß er den Krates für den ältesten ausgebe. Madius giebt verschiedene Mittel an, beydes miteinander zu vereinigen. Es läßt sich solches aber leicht erklären. **Magnes** und **Chionnides** waren freylich die ersten, allein in ihren Lustspielen herrschete noch die persönliche Anzüglichkeit und Grobheit. **Krates** war der erste, der dieses abschaffete, und sich auf das Allgemeine bezog. Hieraus läßt sich die Zeitrechnung der griechischen Comödie bestimmen. Zu **Thespis** Zeit trennete sich das Trauer- und Lustspiel wahrscheinlicher Weise, und der erste Zeitlauf der alten Comödie gieng an. Dieses geschah etwa in der 46 Olympiade, 592 Jahre vor Christi Geburt. **Epicharmus, Magneres, Chionnides** lebeten zwischen der 70 und 80 Olympiade. **Krates** lebte etwa 450 Jahre vor Christo: Hier geschah die erste Verbesserung des Lustspiels, der zweyte Zeitlauf der alten Comödie, oder die eigentlich so genannte alte Comödie fieng an. 436 Jahre vor Christo lebte Aristophanes. Lamachus Decret fällt in die 94 Olympiade, 400 Jahre vor Christo, und die mittlere Comödie gieng an, welche nicht zu Aristoteles Zeit dauerte. In der 111 Olympiade oder 332 Jahre vor Christo fieng die neue Comödie an, und Menander, das Haupt derselben, lebte etwa 12 Jahre hernach. Auf gleiche Weise möchte man unserer deutschen Dichtkunst überhaupt drey Alter geben. Das erste würde unter den schwäbischen Kaisern mit dem 13 Jahrhunderte angehen, da uns von den Mynnesyngern

gern noch viele reizende Stücke übrig sind. Das zweyte Alter gienge mit **Opitz** an, und der Zeitpunct des dritten ist in unsere Zeiten zu setzen. Betriegt Herrn **Bodmers** poetische Weißagung nicht, so haben wir noch das vierte, oder güldene Alter, zu erwarten.

69) **Das Heldengedicht kömmt — Handlungen sind.** Von den Handlungen und Personen des Heldengedichtes rede ich ausführlich in einer besondern Abhandlung.

70) **Sie sind aber unterschieden — Ausdehnung hat.** Das Heldengedicht und Trauerspiel kommen darinn überein, daß beyde Nachahmungen einer großen und erhabenen Handlung sind. Aristoteles zeiget hier einen dreyfachen Unterscheid zwischen beyden Gedichten. 1. Das Heldengedicht verrichtet seine Nachahmung durch das Sylbenmaaß allein. Dieses Kennzeichen gilt nur von dem griechischen Trauerspiele, welches zugleich mit der Musik und dem Tanze verknüpfet war. Bey uns kommen beyde Gedichte in diesem Puncte überein. 2. Das Heldengedicht ist eine Erzählung. Dieses ist ein hauptsächlicher Unterscheid. In einem Trauerspiele redet nicht der Dichter, sondern die Personen: wir hören keinen Corneille, Racine, Schlegel, sondern Cinna, Cornelia, Horatius, Titus, Canut. Läßt der Poet dieses aus den Augen, so verletzet er das Wesen des Trauerspiels. In der Epopee hingegen hören wir die Stimme des Dichters, und führet er gleich den Agesilaus, Dithyrambus und andere redend ein, so sind es doch keine wirklich vorgestellte, sondern nur erzählte Handlungen. 3. Den dritten Unterscheid machet die Größe und Ausdehnung. Das Trauerspiel endiget sich in einem Tage, das Heldengedicht hat eine längere Zeit. Ich rede in der folgenden Note weiter davon.

71) **Da hingegen das Trauerspiel — verändert.** Man muß unter der wahren und erdichteten Länge eines Stückes einen Unterscheid machen. Die wahre Dauer eines Stückes ist die Zeit, welche auf die öffentliche Vorstellung des Trauerspiels verwandt wird. Diese muß das

Mittel

Mittel halten, daß sie weder die Neubegierde der Zuschauer unbefriediget läßt, noch denselben einen Ekel erwecket. Ordentlicher Weise muß die Dauer sich nicht unter zwo, noch über drey Stunden erstrecken. Von dieser Dauer redet **Aristoteles** nicht. Die eingebildete oder scheinbare Dauer ist die Zeit, welche das Stück nach der Absicht des Dichters erfüllen soll, oder erfodern würde, wenn sie wirklich sollte vollzogen werden. **Aristoteles** schließt diese Dauer in einen Umlauf der Sonne ein, und eröffnet dadurch den Kunstrichtern ein weites Feld, ihre Kunst im Muthmaßen und Erklären zu üben. **Segni** will es von dem natürlichen Tage von 24 Stunden verstanden wissen. **Castelvetro** und **Piccolomini** haben ihm gezeiget, daß nur von dem künstlichen Tage, oder der Zeit, vom Aufgange bis zum Untergange der Sonnen, die Rede sey. Es läßt sich diese Meynung daraus widerlegen, weil, währender Vorstellung, der Chor gemeiniglich auf der Bühne blieb. Wie ist es aber wahrscheinlich, daß 15 Personen 24 Stunden an einem Platze hätten bleiben können, ohne an Speise, Schlaf, und andere Nothwendigkeiten der Natur zu gedenken [z]). Auch itzt aber, da der Chor vom Theater verbannet ist, fehlet es uns nicht an andern Gründen, die scheinbare Dauer des Trauerspieles zu bestimmen. Billig sollte die scheinbare oder erdichtete Dauer mit der wahren Dauer oder öffentlichen Vorstellung eine gleiche Größe haben. Denn nach der Strenge zu gehen, ist es allemahl eine Unwahrscheinlichkeit, wenn ich mir überreden soll; eine Begebenheit, die ich in 3 Stunden angesehen, habe 9 oder 10 Stunden gewähret. Die meisten Stücke der Alten haben diese Gleichheit gewissenhaft beobachtet, und unter den Neuern die meisten Stücke vom Racine, und einige von Corneille und Voltaire. Da aber im gemeinen Leben, Rathschläge, Entschließungen, und Ausführung bisweilen wichtiger Thaten, nicht mit so großer Schnelle und Uebereilung gefasset und ausgeführet werden, als auf der Büh-

z) Aubignac Pratique du Theatre L. II. p. 110.

Bühne vorgestellet wird, so geht bey vielen alten und den meisten neuern Stücken die scheinbare Dauer von der wahren merklich ab. Weil aber zwischen den Aufzügen eine Pause ist, die mit Musik ausgefüllet wird, so läßt sich der Zuschauer endlich noch wohl bereden, daß dieses eine längere Zeit sey, als es wirklich ausmacht. Zumal, wenn er von ungeduldigem Naturell, und kein Musikverständiger ist. Die eigentliche Zeit der scheinbaren Dauer ist wiederum nicht genau bestimmet. Aristoteles will, sie soll sich innerhalb des Laufs der Sonnen endigen, oder diesen Zeitlauf nur wenig verändern. Diese Veränderung bedeutet nicht, daß sie länger dauren könne, als der Tag, sondern wenn sie etwa um den Mittag, oder Abend anfange, so müsse sie den gleichen Zwischenraum der Stunden bis in die Nacht einnehmen. Rossy fodert 8 bis 10 [a]), Scaliger aber 6 bis 8 Stunden [b]); und dieses letztere ist das Maaß der besten Stücke, die wir haben. Oft aber heißt es zwar auf dem Titelblatte des Trauerspiels; die Handlung währet 6 oder 7 Stunden; da doch nach der natürlichen Folge und Dauer der Begebenheiten kaum 24 zureichen. Die Lieferung der Schlacht, und tausend andere Begebenheiten in der Alzire erfodern gewiß mehr, als 10 Stunden. Vom Aurel des Herrn Quistorps, und einigen andern Stücken ließe sich wohl ein gleiches sagen. Der Cid des Corneille aber nimmt einen ganzen Tag ein. Man sieht leicht, daß bey Beurtheilung der Dauer eines Stückes, die Grade der Vollkommenheit desselben nach dem Verhältnisse mit der Zeit der öffentlichen Vorstellung, müssen abgemessen werden; und daß dasjenige Stück am vollkommensten sey, worinn sich die wenigste Unwahrscheinlichkeit findet. Nun läßt sichs eher einbilden, daß in dem Raume von drey Stunden etwa sechs verflossen sind, als 10 oder 12. Ungeheuer aber ist es, wenn ich mir vorstellen soll, daß

wäh-

a) Aubignac Pratique du Theatre L. II. p. 110.
b) Scaliger Poet. Lib. III. p. 369.

während der Dauer dieser 3 Stunden, Tage, Monathe, ja Jahre verflossen sind, so wie Shakespears Cäsar von der Ermordung Cäsars anhebt, und bis an den Tod des Brutus dauret; als woselbst zwischen 3 Stunden der Vorstellung und etlichen Jahren der Handlung nur ein unendlich kleines Verhältniß übrig bleibt.

72) **Der Dauer des Heldengedichts — bestimmet.** Das Heldengedicht wird nicht öffentlich vorgestellet; folglich fällt die Verhältniß seiner Dauer mit der Dauer der Vorstellung weg. Es richtet sich nach der Handlung, deren Länge auch das Maaß seiner Größe ist. Da nun die Handlungen sehr unterschiedene Zeitpuncte der Dauer einnehmen können, so saget Aristoteles; die Dauer des Heldengedichts sey unbestimmt. Dacier giebt der Ilias 47 Tage, und suchet, nebst Boßu, in dieser kurzen Dauer eine Weisheit des Homers, weil die Ilias voll heftiger Bewegungen ist, die nicht lange dauren können. Der Odyssee giebt er $8\frac{1}{2}$ Jahr, der Aeneis, 7, Madius aber giebt der Odyssee gar 20 Jahre. Es kömmt darauf an, ob man bey der Zeitrechnung der Epopee die Zeit, welche die in dem Laufe des Gedichtes überall erzählte Handlungen insgesamt einnehmen, oder nur die Erzählung des Poeten selbst insbesondere zur Rechnung bringen müsse. Nach der letztern Rechnungsart gehören Aeneas Geschichte, die er der Dido erzählet, und Ulysses Fabeln, die er dem Alcinous glauben macht, nicht zur Zeitrechnung des Gedichts: und derselben zur Folge hat Bossu die Dauer der Odyssee auf 58 Tage, und der Aeneis auf ein halbes Jahr gesetzet [c]): so daß das Jahr für die Epopee ist, was ein Tag für das Trauerspiel. Sind in diesem die Stunden der Nacht ordentlicher Weise ausgeschlossen, so schließt auch Bossu den Winter, als eine zu wichtigen Beschäfftigungen nicht geschickte Zeit, von der Dauer des Heldengedichtes aus. Weil die ganze Zeit, die der epische Dichter beschreibt, billig mit großen Handlungen bezeichnet seyn müssen, um seine Helden nicht müßig

c) Bossu Traité de poeme epique p. 379. sq.

müßig zu lassen, eine allzulange Zeit aber eine allzugroße Menge Handlungen mit sich führen, diese aber Verwirrung gebären würde, so ist die möglichste Kürze eine Schönheit der Epopee. Glovers Leonidas begreift Tage: Miltons verlornes Paradies ist nach beyden Zeitrechnungen regelmäßig: die Erzählung des Poeten nimmt nur 13, und die ganze Handlung nur 35 Tage ein: und, dem Ansehen nach, wird Klopstocks Meßias keinen größern Zeitraum erfüllen.

73) **Wiewohl im Anfange — Gedichten.** Der Anfang der Poesie ist fast in allen Ländern und Zeitaltern gleich gewesen: die ersten griechischen Trauerspiele waren von unbestimmter Größe: die ersten französischen waren auf gleichen Schlag gemacht [d]): Der englische große Shakespear kennet keine Regeln der Zeit ꝛc. und viele seiner Nachfolger machten sich eine Ehre daraus, ihm auch in seinen Fehlern ähnlich zu seyn. Und wie lange ist es wohl, daß deutsche Dichter die Gesetze einer vernünftigen Tragödie, geschweige denn der Einheit der Zeit gekannt haben?

Die Ursache, warum man dem Trauerspiele und epischen Gedichte eine unterschiedene Dauer giebt, ist, weil die Tragödie heftige Bewegungen abschildert, und eine einfache Handlung zum Grunde hat, folglich von keiner langen Dauer seyn kann, vermöge der Natur der Leidenschaften. Ein episches Gedicht hingegen schildert eine zusammengesetzte Handlung ab, zu deren Vollziehung, viele Triebräder und Bewegungen nöthig sind, die kein Werk weniger Stunden seyn können. Ueberdem bildet es ganze Charaktere, die durch verschiedene Wendungen in ihr völliges Licht gesetzet werden müssen.

74) **Wer daher das Schöne und Fehlerhafte — enthalten.** Aristoteles machet hier schon den Anfang, das Trauerspiel dem Heldengedichte vorzuziehen. Wer von einem Trauerspiele zu urtheilen vermag, kann auch, nach seiner Meynung, ein gründliches Urtheil von einem Hel-

d) Aubignac Pratique du Theatre p. 105. 106.

dengedichte fällen. In einer Tragödie liegt freylich sowohl eine große Handlung zum Grunde, als in der Epopee, sie muß mit so großer, und vielleicht noch größerer Kunst, ausgeführet werden, als dort, weil die öffentliche Vorstellung dem Trauerspieldichter einen großen Zwang aufleget, da hingegen der epische Dichter Meister der Zeit und des Orts ist. Nächstdem ist die Verbindung der Auftritte in dem Trauerspiele ein weit schwereres Geschäfft, als die Verknüpfung der zusammenhangenden Theile einer Haupthandlung unter sich. In so ferne kann also ein Trauerspieldichter füglicher von einem epischen Gedichte, als der epische Dichter von einem Trauerspiele urtheilen. In andern Stücken aber sollte sich dieses wohl umkehren lassen. Das epische Gedicht erlaubet den Gebrauch der Götter, der dem Trauerspiele untersaget ist: das epische Wunderbare wird in einem Trauerspiele unwahrscheinlich; wie viele Grundsätze werden nicht allein zu dessen Beurtheilung erfodert? Der Ausdruck ist im Heldengedichte hoch und erhaben, im Trauerspiele nur ernsthaft und edel: Die Charaktere müssen sich nicht durch einige Stunden, sondern durch eine unendliche Folge von Begebenheiten erhalten: große Gleichnisse und kühne Metaphern, die die Tragödie nicht duldet, herrschen überall. Lauter Dinge, die ein Trauerspieldichter, als ein solcher betrachtet, nicht beurtheilen kann. Aristoteles hat überdem bey Erzählung der Theile einer Tragödie, auf Musik und Tanz sein Absehen gerichtet, welche zu unsern Zeiten wegfallen.

75) **Aristoteles** saget eine Nachahmung in Hexametris, wodurch er das Heldengedicht versteht, weil der sechsfüßige Vers das demselben gewiedmete Sylbenmaaß war.

76) **Das Trauerspiel ist nämlich die Nachahmung — wirken.** **Aristoteles** nennet das Trauerspiel eine ernsthafte Handlung. Wäre dieses Gedicht eine Erfindung des deutschen Witzes, so dürfte ich mich nur auf den Namen berufen, dieses zu erhärten, wofern anders die Etymologie einen gültigen Beweis geben kann. Es

fließt aber aus der Verhältniß der Gedichte gegen einander. Die Nachahmung einer Handlung in Gesprächen heißt ein Drama überhaupt. Ist die Handlung wichtig, ernsthaft und traurig, so entsteht ein Trauerspiel: ist sie nicht wichtig oder traurig, so wird es ein Lustspiel. Ich weiß dahero nicht, ob eine allzuzärtliche Liebe in der Tragödie Platz finden könne, ohne das ernsthafte Wesen der Tragödie zu beleidigen, es sey denn, daß sie tragische Folgen nach sich ziehe. Den Alten war dieselbe in diesem Maaße unbekannt. Corneille brachte sie zuerst auf das französische Theater, und seit dem finden wir fast kein Trauerspiel, darin die Liebe nicht eine Episode, oder gar die Haupthandlung machet. Man darf nur einige Stücke, die sowohl von alten als neuern Dichtern ausgearbeitet worden, gegen einander halten. Sophokles weiß von keiner Liebe; Voltaire führet Philoktet und Jokaste auf. So würde die Liebe des Porcius in Addisons den Alten kalt scheinen, die itzt der Gebrauch unserer Schaubühne entschuldiget, wo nicht einiger Maaßen nothwendig machet.

Die Handlung soll vollständig seyn, d. i. sie muß einen Anfang, Mittel, und Ende haben. Es ist nicht nothwendig, daß der Anfang der Handlung auch der Anfang der Vorstellung sey; oft wird derselbe erst in dem Laufe der Vorstellung etwa durch eine Erzählung beygebracht, wie denn in der Iphigenia die Ursache ihrer Aufopferung nur in der Folge der Begebenheit erkläret wird. Insbesondere muß die Handlung ein Ende haben, oder alle Folgen müssen sich entwickelt haben, die aus dem vorhergehenden nothwendiger oder wahrscheinlicher Weise entspringen konnten oder mußten.

Sie muß eine Größe haben, denn weil sie die Aufmerksamkeit etliche Stunden unterhalten soll, so kann sie nicht gar zu klein seyn: von dem eigentlichen Maaße der Größe aber ist oben schon geredet.

Was durch den mit fremdem Schmucke versehenen Ausdruck verstanden werde, haben die Ausleger nicht begriffen. Sie haben durch einen angenehmen Ausdruck

übersetzet. Das Wort ἡδυσμένῳ heißt so viel als gewürzet. **Plutarch** [c]) giebt den Tanz, das Sylbenmaaß, und die Bewegung, als Gewürze (ἡδύσματα) der Dichtkunst an. **Und Victorius** zeiget gründlich, daß **Aristoteles** hier eben dasselbe verstehe. Weil in der griechischen Tragödie die Gespräche der Personen, Musik und Tanz mit einander abwechselten, so heißt es, daß die Theile besonders wirken.

77) **Welche ferner nicht durch die Erzählung — reiniget.** In meiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels rede ich hievon weitläuftiger.

78) **Weil in etlichen Theilen — Musik herrschet.** In den Reden der Personen herrschete nur das Sylbenmaaß: in den Gesängen des Chors herrschete Sylbenmaaß und Musik zugleich.

79) **Die Nachahmung geschieht — Trauerspiels sey.** **Aristoteles** will aus der Erklärung des Trauerspiels, daß es die Vorstellung einer Handlung sey, die Theile desselben herleiten. Er schließt; weil die Nachahmung durch handelnde Personen geschieht, so folget nothwendig, daß die Auszierung der Bühne ein Theil des Trauerspiels sey. Mich dünkt, es ließe sich gegen diesen Satz vieles einwenden. Er setzet die Nothwendigkeit einer Bühne, und deren Zierrathen voraus, die zwar zum Wohlstande, aber nicht zum Wesen der Tragödie gehören. **Dacier** will, der Philosoph habe die Auszierung der Bühne nicht für einen wesentlichen Theil gehalten. Allein nur die Güte des Herrn **Dacier** leihet ihm diesen Gedanken: denn weiter unten rechnet er die Auszierung ausdrücklich unter die nothwendigen Theile der Tragödie. **Aristoteles** hat bey seiner Abhandlung vornehmlich das athenienſische Theater vor Augen. Hier war die Auszierung der Bühne ein nothwendiger Theil. Kleidung, Gebäude und alles, was sonst in die Augen fallen konnte, war dem vorgestellten Orte und Volke vollkommen ähnlich, und die darauf zu verwendende,

c) Plutarchus in Erotico.

wendende Kosten brachten manchen Choragus um sein Vermögen.

80) **Und nächstdem die Melodey und der Ausdruck.** Auch diese beyde Stücke waren nur in Absicht auf das athenienſische Theater zur Tragödie nothwendig. Die Musik und Lieder bey den Festen des Bacchus waren der Ursprung der Tragödie: und ob zwar die handelnden Personen nichts mehr vom Bacchus redeten, so blieben doch die Zwischengesänge und Musik zu seinem Dienste gewidmet. Was zuerst ein Gottesdienst war, das blieb hernach eine Gewohnheit des Volks; und so unwahrscheinlich und seltsam auch die Vernunft die singenden Chöre, und lustigen Tänze bey traurigen Begebenheiten finden mußte, so war doch die Gewohnheit stärker, und die Musik war nun einmal der Geschmack des Volks geworden. Die Opera kann ein Beyspiel geben, daß unwahrscheinliche Dinge, so bald sie den Sinnen angenehm sind, nicht allein des Pöbels, sondern auch vernünftig denkender Leute Beyfall erzwingen können.

81) **Weil die Nachahmung eine Handlung zum Urbilde — Menschen.** Nach Abhandlung der Stücke, die nur nach den Begriffen der Athenienser zur Tragödie nothwendig waren, kömmt **Aristoteles** nun auf die wahren und wesentlichen Stücke eines Trauerspiels. Er behauptet zuerst, daß dieses die Sitten und Gesinnungen sind. Er schließt; wer handelt, hat einen gewissen Charakter: ein Charakter wird durch Sitten und Gesinnungen bestimmet: Soll nun die Tragödie den Charakter handelnder Personen an den Tag legen, so muß sie Sitten und Gesinnungen in sich schließen. Die Tragödie schildert ferner die Glücks- und Unglücksfälle der Menschen; diese haben wiederum ihren Grund in den Sitten und Gesinnungen; zum neuen Beweise, daß dieses wesentliche Stücke der Tragödie sind.

82) **Die Nachahmung einer Handlung heißt eine Fabel — Begebenheiten.** Die Erklärung der Fa-

bel, die Aristoteles giebt, schränket sich nicht bloß auf erdichtete Begebenheiten ein, weil das Trauerspiel auch wahre Begebenheiten zum Vorwurfe wählen kann. Er nennet sie also eine Verknüpfung der Begebenheiten, und versteht dadurch eigentlich das Gerippe der Tragödie.

83) **Die Meynungen sind es — entdecken.** Was ich Meynungen oder Gesinnungen übersetzet habe, nennet der griechische Text διάνοια. Dieses bedeutet sonst die innerliche Empfindung der Seelen, hier aber nimmt es Aristoteles in einem andern Verstande, um die Offenbarung der Gesinnungen eines Menschen zu bezeichnen. So unendlich die Natur in ihren Werken ist, so unendlich verschieden sind auch die Sitten oder Charaktere der Menschen. Soll das Trauerspiel diese ins Licht setzen, so müssen die Reden der Personen uns dieselben entdecken; sie müssen aus der Beschaffenheit und Wesen des Charakters, den die vorgestellte Person, nach ihrer Nation, Stande und besondern Umständen hat, als eine nothwendige Folge fließen. Ich werde im folgenden mehr davon sagen. Gemeiniglich werden Sitten und Meynungen zusammen genommen unter dem Namen des Charakters begriffen.

84) **Hievon beziehen sich zwey Stücke — Sache selbst.** Die zwey Stücke, welche auf den äußerlichen Ausdruck gehen, sind der Vers und die Musik. Die Auszierung der Bühne bezieht sich auf die Art der Nachahmung: und die Fabel, Sitten und Meynungen gehen auf die Sache selbst.

85) **Denn bey einer jeden Vorstellung — anzutreffen.** **Madius** glaubet, daß im griechischen Texte ein Fehler sey und ὄψιν stat ὄψις gelesen werden müsse. Er giebt also die Erklärung; ein jedes Trauerspiel hat die Auszierung der Bühne, Sitten, Fabel, Ausdruck, Musik und Meynungen: gesteht aber, daß er diese Leseart in keiner Handschrift gefunden. **Victorius** ist seiner Meynung, will auch diese Leseart in einer Handschrift gefunden haben, zeiget aber nicht, wo dieselbe anzutreffen sey. **Castelvetro** machet

machet eine noch größere Veränderung, und setzet alle sechs Vorwürfe, deren Aristoteles gedenkt, im Nennfalle: welches aber den Verstand noch schwerer machen würde. Sollte man aber nicht ὄψις behalten, und dennoch einen beqvemen Verstand herausbringen können? ὄψις bedeutet auch ein Spectakel, oder vielmehr die öffentliche Vorstellung desselben. Aristoteles saget demnach; nicht wenige Dichter bedienen sich aller dieser sechs Stücke, und in der öffentlichen Vorstellung werden sie gleicherweise allemal gebrauchet, woselbst die Auszierung in der Bühne in dem Worte ὄψις, als eine nothwendige Folge eingeschlossen ist.

86) **Der vorzüglichste Theil ist die Fabel — Unglücks.** Alle Kunstrichter und Dichter vom **Aeschylus** bis auf den Aristoteles, und vom Aristoteles bis auf uns, haben die Fabel für das Hauptstück des Trauerspiels gehalten, und geglaubet, daß die Handlung ihr das wahre Wesen gebe. Allein der Verfasser der Critischen Briefe, (welches, wo mich die Schreibart nicht betriegt, Herr Bodmer ist,) und der von ihm angeführte Herr Pemberton [f]) behaupten; der Charakter sey der vorzüglichste Theil des Trauerspiels, und die Handlung demselben nachgeordnet. „Wahrhaftig, drücket sich der erstere aus, der Vorzug, den „Aristoteles der Fabel giebt, verkleinert das Trauerspiel „an seiner gebührender Würde, welches die Hochachtung, „in welcher es zu allen Zeiten gestanden, damit verdienet, „daß es uns von den Neigungen und Charakteren der Men„schen unterrichtet.„ Um dieses deutlicher zu machen, giebt Herr Bodmer einige Gleichnisse: und weiter unten behauptet eben derselbe gegen Herrn Meyer; daß ein Dichter vor der Fabel um den Charakter bekümmert seyn müsse. Mich dünkt, man könne, der Achtung, die man den grossen Verdiensten des Herrn Bodmers schuldig ist, unbeschadet, folgendes hiegegen erinnern:

f) Critische Briefe p. 74. 177. Pemberton Observations on Poetry.

1. Der Dichter kann zwar vor der Fabel um einen Hauptcharakter bekümmert seyn: er kann sich vornehmen, die Wirkungen des Hasses, der Großmuth, oder anderer Tugenden und Laster abzuschildern. Dies ist aber nur ein allgemeiner Charakter, welchen Herr Bodmer nicht versteht, denn er redet von dem Charakter einer Person, mit charaktermäßigen Sitten und Meynungen. Nun ist es aber unmöglich, Menschen nach ihrem Charakter reden zu lassen, oder das Feine und Versteckte eines Charakters zu zeigen, ohne eine Handlung zum Grunde zu legen. Folglich ist nothwendig, daß der Dichter sich zuerst um eine Fabel bekümmere, die geschickt sey, den Charakter in volles Licht zu setzen. Kann demnach der Charakter nicht ohne Fabel, die Fabel, wofern sie eine Tragödie hervorbringen soll, nicht ohne Charakter seyn, so sind beyde wesentlich, und nur als Grund und Wirkung verschieden.

2. Wenn, wie Herr Bodmer bejahet, der Charakter das Hauptstück des Trauerspiels ist, so ist das Trauerspiel eine Nachahmung der Personen, und nicht der Handlungen. Die Vorstellung einer Person, die charaktermäßig denkt und handelt, muß also ein Trauerspiel geben: die Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung werden dadurch zu außerwesentlichen Dingen, wenigstens fließen sie nicht aus diesem Begriffe des Trauerspiels. Man würde einen Charakter in fünf oder sechs Handlungen vorstellen können, wodurch der Charakter in ein größeres Licht gesetzet, im übrigen aber ein Ungeheuer erzeuget werden würde.

3) Die Gleichnisse des Herrn Bodmers lassen sich alle gegen ihn erklären. Die Weintrauben sind der Charakter; der Weinstock, und nicht das Geländer, sind die Handlung: welches ist das wichtigste? das zweyte kann ohne das erste, wiewohl unnützlich und unfruchtbar, dies aber unmöglich ohne jenes seyn. Ich könnte alle seine Gleichnisse umkehren, wenn Gleichnisse eine Kraft zu beweisen hätten. Der Endzweck eines Hauses, nämlich daß es bewohnet werden kann, wird erst, durch den Gebrauch des Steins

und

und Kalkes, erreichet, dennoch aber ist der Grund das erste und Haupsächlichste. Dieses ist die Fabel, jenes die Charaktere. Der Schluß ist also falsch: weil die Charaktere näher zur Absicht der Tragödie wirken, als die Fabel, so muß der Charakter vor der Fabel hergehen.

87) **Das Glück besteht in Handlungen — zum Zweck.** Wir kennen kein Glück noch Unglück, außer unserer Einbildung, und jeder Umstand höret auf, in Betrachtung unserer, ein Glück, oder Unglück, zu seyn, so bald wir es nicht als ein solches erkennen. Glück und Unglück beruhet also auf der Empfindung, so wir davon haben. Die Empfindung, daß unsere Handlungen dem Gesetze der Natur gemäß sind, macht das innerliche, und einzig wahre Glück des Menschen aus. Unsere äußerliche Handlungen führen uns zu demselben, aber das Glück selbst besteht in der Ueberzeugung die wir von diesen Handlungen haben. Auf gleiche Weise verhält es sich bey äußerlichen Glücksgütern, und bey dem Unglück. Alle Handlungen, die das Unglück des Oedipus ausmachen sollten, waren schon da, er war aber nicht unglücklich. Er erhielt die Ueberzeugung von dem Daseyn dieser Handlungen, und er ward unglücklich. Glück und Unglück besteht daher entweder in äußerlichen Handlungen, oder in innerlichen Empfindungen der Seelen. Sind nun alle Wirkungen der Seele Handlungen, so ist der Ausspruch des Aristoteles gegründet, daß nur Handlungen unser Glück bestimmen, und das Ziel unserer Absichten sind.

88) **Nicht die Sitten sind es daher — Endzweck des Trauerspiels.** Mich dünkt, Aristoteles schließt hier falsch. Er folgert: Glück und Unglück entsteht durch die Handlungen: jenes ist der Endzweck des Trauerspiels, folglich auch dieses. Es ist wahr, Glück und Unglück entspringen aus den Handlungen: die Handlungen aber haben ihren Ursprung wiederum von dem Charakter oder den Sitten. Folglich könnte man mit gleichen Fuge schließen; es sind daher nicht eigentlich die Handlungen,

gen, welche das Trauerspiel nachahmet, sondern sie werden um der Sitten willen eingeführet. Wir dürfen nur auf den Hauptendzweck eines Trauerspiels sehen. Welcher ist dieser? die Verbesserung der Leidenschaften und Sitten. Kann dieses die bloße Verknüpfung einer Fabel, ohne Charakter ꝛc. zuwege bringen? keines weges. Sie kann vielleicht Schrecken und Mitleiden erwecken: allein ohne Charakter sehen wir die Ursachen und Triebfedern der Handlungen und Leidenschaften nicht ein, wir lernen das menschliche Herz nicht kennen, noch uns vor den Ausbrüchen der Leidenschaften hüten. Lauter Beweise, daß die Fabel nicht der Hauptendzweck des Trauerspiels seyn kann. Ich widerspreche dadurch dem nicht, was ich in der 86. Anmerkung behauptet habe. Denn die Fabel ist und bleibt das erste in der Anlage, und geht vor dem Endzwecke her, ist aber nicht der Endzweck selbst.

89) **So kann kein Trauerspiel ohne Handlung — seyn.** Dieses ist unstreitig. Ein Trauerspiel, das die Personen nicht nach ihrem Charakter, reden läßt, ist zwar fehlerhaft, dem ungeachtet aber kann es ein Trauerspiel seyn. Ein vollkommen ausgebildeter Charakter hingegen, wofern er sich nicht auf eine Handlung gründet, wird nur den Namen eines moralischen Stücks, aber keines Trauerspiels, verdienen. Die Sitten äußern also zwar einen größern Nutzen, als die Handlung, diese aber ist der Grund von jenen.

90) **Wie denn die meisten Stücke — Sitten sind.** Der Vorwurf, den Aristoteles den theatralischen Dichtern seiner Zeit machet, trifft auch die Schauspieldichter unseres Zeitalters. Die meisten Personen sind so schlecht charakterisiret, daß sie durch nichts, als nur durch den Namen, unterschieden werden, und der Zuschauer oft durch ihre Handlungen unvermuthet überfallen wird. Ein Kennzeichen eines schlechten Charakters, als welcher sonst die Handlungen und Entschließungen zum voraus einsehen lassen muß. Ich werde weiter unten Beyspiele davon geben.

geben. Aristoteles nimmt, um dieses deutlicher zu machen, wiederum seine Zuflucht zu seiner schon bekannten Vergleichung mit der Malerey. Aristides von Theben war der erste, der das menschliche Gemüth und dessen Leidenschaften, in seinen Gemälden abbildete [g]). Und den **Parrhasius** und **Xeuxis** soll **Socrates** zuerst gelehret haben, die Sitten auszudrücken [h]); welches dem **Aristoteles** widerspricht, der dem **Xeuxis** keine Sitten zugesteht. In Ansehung des **Polygnotus** aber stimmen die Alten überein, daß in seinen Gemälden die Leidenschaften kenntlich gewesen, da hingegen Xeuxis mehr das Wunderbare und in die Sinnen fallende zu erreichen gesuchet.

91) **Gesetzt auch, daß jemand — nicht erreichen.** Victorius will die verneinende Partikel hier weggelassen wissen, und berufet sich auf Handschriften, saget aber, seiner Gewohnheit nach, nicht, wo dieselben anzutreffen. Andere Handschriften aber haben diese Partikel: und sollte dieselbe fehlen, so müßte sich Aristoteles widersprechen, dieses aber von einem so richtig denkenden Geiste, als Aristoteles, nur zu vermuthen, ist schon ein Verbrechen. Ueberhaupt ist hiebey zu merken, daß Aristoteles hier das Trauerspiel betrachtet, in so fern es eine Handlung ist, nicht aber in Ansehung seiner Wirkungen auf das menschliche Herz: denn in diesem Falle haben, wie ich oben gezeiget, die Sitten den Vorzug. Herr Dacier will, daß in den Lustspielen die Sitten nothwendiger sind, als die Handlung: ich sollte glauben, daß es in diesem Stücke gleiche Bewandtniß mit der Tragödie und Comödie hätte. In Absicht auf die Wirkung, sind in beyden die Sitten: in Absicht auf das innere Wesen aber, die Handlungen nothwendiger.

92) **Ueberdem sind die kräftigsten Mittel — Wiedererkennung.** Nicht alle Trauerspiele enthalten Glücksänderungen und Erkennungen, doch sind die, nach dem

g) Plinius hist. natur. Lib. XXXV. c. 9.
h) Xenophon Lib. III. Apomnem.

dem Urtheile der Kunstrichter, die vollkommensten, worin sich selbige äußern. Da nun dieses Theile der Handlung sind, und die Seele am stärksten rühren, so schlüßt er daraus, daß die Fabel den hauptsächlichsten Theil der Tragödie gebe. Ich habe oben hievon schon geredet. Der Satz aber, den Aristoteles zum Grunde leget, daß die Glücksänderung und Erkennung die Gemüther am stärksten rühre, verdienet eine Anmerkung. Betrachtet man Glücksänderungen ohne Verhältniß zu Charakter und Meynungen, so besteht alle Wirkung derselben auf unsere Seele, in der Bewunderung. Der Eindruck, den diese machet, ist zwar stark, verschwindet aber auch geschwind, und läßt die Leidenschaften ungerührt, weil sie nicht so wohl aus den Sachen selbst, als aus dem unvermutheten Erfolge derselben entspringt. Charakter ohne Handlungen gefallen gleichfalls dem Verstande nur einen Augenblick, und rühren eben so wenig. Allein ist die Glücksänderung mit Charakteren verbunden, so dringt sie in die Seele, und erreget die Leidenschaften. Wie stark wie rührend ist nicht die Glücksänderuug in der Alzire des Herrn Voltaire?

93) **Noch ein Beweis des obigen Satzes — Poeten findet.** Aristoteles beruft sich auf die Erfahrung seiner Zeit, da die Dichter eher geschickt gewesen, den Ausdruck und die Sitten auszubilden, als die Begebenheiten in einen Zusammenhang zu bringen. Wir hingegen können das Gegentheil sagen. Eine Menge wohlgeordneter Romanen und theatralischer Stücke überzeuget uns, daß in unsern Zeiten die, obgleich schwere Kunst die Begebenheiten geschickt zu verbinden, nicht selten sey. Wie trocken und mager sind hingegen die Sitten und Meynungen unserer meisten Schauspiele? Nehme ich vier oder fünf große Meister aus, so darf man nur, ohne weitere Umstände, das erste beste Stück lesen, um von dieser uns so wenig rühmlichen Wahrheit überzeuget zu werden. Aristoteles Erfahrung ist folglich der Erfahrung unserer Zeiten entgegen. Die Ursache davon ist folgende. Die griechischen

chischen Trauerspiele stelleten Geschichte vor, so sich unter der griechischen Nation begeben hatten. Der Zeitraum, so zwischen dem Erfolge der Begebenheiten und ihrer Vorstellung verflossen war, war so groß nicht, daß die Denkungsart und Sitten eine merkliche Veränderung hatten erleiden können. Folglich war ihnen nicht schwer, Sitten und Nationen zu schildern, welche sie täglich vor Augen hatten. Bey uns hingegen ist die Tragödie auf einen andern Fuß gesetzet. Wir holen unsere Vorwürfe aus entfernten Zeiten her: wir stellen Personen und Handlungen fremder und schon ausgegangener Völker vor, deren Denkungsart, Sitten, und Ausdrücke, von den unsrigen Himmel weit unterschieden sind. Daher fällt es unsern Dichtern schwer, einen **Cato**, **Achilles**, **Gracchus** ꝛc. nach seinen eigenthümlichen Sitten reden zu lassen: da hingegen finden wir, daß die Sitten in unsern Lustspielen größten Theils besser gebildet sind, als in den Trauerspielen, weil jene nur Begebenheiten unserer Zeiten, und folglich bekannte Sitten vorstellen. Hiezu kömmt noch dieses. **Sophokles** war ein Staatsmann und Feldherr, **Euripides** lebte auch am Hofe, **Aeschylus** war ein Held, und lebte in Athen zu einer Zeit, da jeder Bürger ein Staatsmann war, nachher hielt er sich an dem Hofe des Königs Hieron auf. Dichter, die Helden und Staatsmänner waren, und des Umganges mit Königen gewürdiget wurden, konnten die Sitten und Charaktere der Prinzen natürlicher und ähnlicher ausdrücken, als die meisten von unsern Tragödienschreibern, die die Könige nur der Einbildung, oder dem Gesichte nach, kennen, und außer einem kleinen Zirkel Gelehrten, von der Welt, oder wenigstens von der für die Tragödie bestimmten Welt, keine Wissenschaft haben.

94) **Zwischen welchen und der Fabel — handelnder Personen.** Der Philosoph bedienet sich eines Gleichnisses, den Werth der Fabel vor den Sitten zu bestimmen. Diese vergleicht er mit schönen Farben, die ohne Ordnung auf ein Gemälde getragen worden: jene aber

mit

mit einer bloßen Zeichnung mit Reißbley; und giebt dieser den Vorzug vor jenen. Dieses Gleichniß könnte weiter ausgedehnt werden, um die Grade der Vollkommenheit beyder Theile der Tragödie gegen einander zu bestimmen. Ein Gemälde mag noch so künstlich seyn, so ist doch die erste Zeichnung der wesentliche Grund und das nothwendigste Stück desselben: die Ausmalung aber wird den Sinnen ein größeres Vergnügen erwecken. Die Fabel ist der ersten Zeichnung, die Sitten der Ausmalung gleich: folglich ist die Fabel nothwendiger und wesentlicher, die Sitten aber ergetzender und nützlicher.

95) **Auf der dritten Stufe — gegründet sind.** Das Trauerspiel stellet Handlungen vor, und führet folglich Personen auf, die einen gewissen Charakter haben müssen. Dieses sind die Sitten. Diese Sitten müssen durch die Reden der Personen zu Tage geleget werden, welche der Philosoph Meynungen nennet. Die Meynungen haben also billig den dritten Platz.

96) **Wozu in Ansehung des Ausdrucks die Politik — reden.** **Aristoteles** nennet die Politik und Rhetorik als die Qvellen der Reden. **Dacier** glaubet, **Aristoteles** verstehe unter der Politik den gemeinen Gebrauch, die gewöhnliche Art zu reden, und wolle so viel sagen; vor diesem redete man natürlich und ungekünstelt, nach Beschaffenheit der Vorwürfe, nun aber schmücket man die Reden künstlicher aus. Was hindert uns aber das Wort, (πολιτικῶς) politisch, in seiner natürlichen Bedeutung zu nehmen? Politische Reden (λόγοι πολιτικοὶ) heißen bey dem **Isokrates** Reden, die sich auf die Geschäffte der Regierung beziehen. Nun ist bekannt, daß die dramatischen Stücke der Alten größtentheils ihren Stoff aus der Beschaffenheit der Republik nahmen, und die Geschäffte des gemeinen Wesens insbesondere an den Trauerspielen einen wichtigen Antheil hatten. Da aber Athen unter macedonische Herrschaft fiel, ist kein Zweifel, daß diese Freyheit, von Staatsgeschäfften auf der Schaubühne zu reden, eingeschränket

schränket worden. Vielleicht will also Aristoteles sagen: die Alten redeten von den Angelegenheiten der Regierung, die Neuern aber begnügen sich mit oratorischen Erweiterungen.

97) **Die Sitten lassen uns die Entschließung — erwählen werde.** Man weiß in Voltairens Brutus, aus seinem Charakter, voraus, was für eine Partey er bey dem Ausbruche der Zusammenverschwörung ergreifen werde: die aufsteigende Liebe gegen seinen Sohn läßt uns keinen Augenblick im Zweifel. Wer aber sieht in der Iphigenia des Euripides bey den ersten Aufzügen den herzhaften Tod dieser Prinzeßinn, und das kalte Blut des Achilles bey ihrem Tode, voraus.

98) **Das vierte Stück — gleiche Kraft hat.** Aristoteles hat bisher die wesentlichen Stücke des Trauerspiels, die dessen inneres Wesen bestimmen, abgehandelt. Diese waren die Fabel, Sitten und Meynungen. Er kömmt nun auf die äußeren Theile. Das erste ist der Ausdruck, dessen Schönheit zwar bestimmendes, aber doch folgendes Stück des Wesens eines Gedichtes ist. Aristoteles saget, daß derselbe in gebundener und ungebundener Rede gleiche Kraft habe. Ein wichtiges Zeugniß eines so einsichtsvollen Kunstrichters zur Beylegung des so oft erregten Streites, ob ein Gedicht, und insbesondere, ein Trauerspiel, ohne Reim und Sylbenmaaß seyn könne. Ich rede weitläuftiger davon in meiner Abhandlung vom Wesen und Begriffe eines Gedichtes. Ich füge hier nur noch etwas in Ansehung des Trauerspiels hinzu. Die Erklärung des Trauerspiels, vermöge deren es eine Nachahmung einer Handlung ist, enthält vom Sylbenmaaße nichts, und es fließt auch durch keine natürliche Folge aus derselben her. Das Sylbenmaaß ist folglich in dem Trauerspiele von keiner unbedingten Nothwendigkeit, weder in so fern es ein Gedicht, noch in so fern es insbesondere ein Trauerspiel ist. Vielmehr ist die Tragödie der Vernunft gemäßer ohne, als mit dem Sylbenmaaße. Ist es eine

Vollkommenheit eines Schauspiels, wenn der Ausdruck der gewöhnlichen Art zu reden ähnlich ist, so erhält das Trauerspiel noch einen größeren Grad der Vollkommenheit, wenn es überall die gewöhnliche Art der Gespräche, ohne den Zwang des Sylbenmaaßes beybehält. Denn an sich ist es doch es etwas unwahrscheinlich, wenn sich Oedipus in schönen Versen verfluchet, und die ankommende Person den halben Vers der abgehenden erfüllet, oder darauf reimet. Doch auch hierinn ist der Gebrauch mächtiger, als die Vernunft und Wahrscheinlichkeit. Unsere Ohren sind einmal gewohnet, gequälte und sterbende Personen sich mit Witze verzweifeln und mit richtigem Sylbenmaaße und Reime sterben zu sehen. Man saget zwar; Sylbenmaaß und Reime sind doch eine Schönheit: sie sind es, für das Gehör, nicht für das Herz; für ein Gedicht überhaupt nicht für das Trauerspiel insbesondere. Sie setzen den Bewegungen des Herzens, die in dem Trauerspiele erreget werden sollen, nichts hinzu, denn ein Gedanke, der in Versen schön scheint, muß auch in Prose derselbe seyn, oder seine Schönheit ist falsch und erdichtet.

99) **Den fünften Platz — Annehmlichkeit hat.** **Aristoteles** sieht die Musik nicht als einen wesentlichen Theil der Tragödie an, sondern nur als ein Gewürz, als einen Zierrath. Ich habe schon oben gesaget, daß, da die Tragödie aus Gesängen den Ursprung genommen, die Musik hernach beständig in unauflöslicher Verbindung mit denselben geblieben sey. Bey uns hat sich dieses geändert: unsere Musik machet keinen Theil des Trauerspiels, sondern dienet nur, das Leere zwischen den Aufzügen auszufüllen, und hat mit der Handlung des Trauerspiels keinen Zusammenhang. Die Chineser scheinen, in Ansehung des Gebrauchs der Musik auf der Schaubühne, noch weiter zu gehen, als die Griechen. Ihre Stücke sind zwar keine Singspiele, allein die Personen, so in ihren Schauspielen heftige Leidenschaften ausdrücken wollen, thun solches singend, und obgleich der Selbstmord auf ihrer Bühne ziemlich gemein

mein und von keinem starken Eindrucke zu seyn scheint, so stirbt doch gewiß niemand, ohne vorher gesungen zu haben.

100) **Die Auszierung der Bühne — Dichtkunst aus.** Aristoteles giebt die Auszierung und Vorstellung als das letzte Stück an: denn ich glaube, daß er beydes unter dem Worte ὄψις verstehe, weil er die Auszierung allein genommen κόσμον ὄψεως (den Schmuck der Vorstellung) zu nennen pfleget. Er schließt sonst ganz gründlich; sollte die Musik und öffentliche Vorstellung wesentliche Stücke der Tragödie seyn, so müßte ein geschriebenes Trauerspiel aufhören ein Trauerspiel zu seyn.

101) **Ueberdem läuft die Zubereitung — Dichter.** Wir können uns bey der mäßigen Einrichtung unserer Schaubühne von der Kostbarkeit der griechischen keine rechte Vorstellung machen, es läßt sich selbige aber einigermaßen schon aus dem Aufwande schließen, der die Aufrichtung der Gebäude und Maschinen erforderte. Für jeden Zuschauer wurden nämlich aus dem öffentlichen Schatze dem Baumeister der Schaubühne 2 Obolen oder etwa 12 Pfennige bezahlet, welches, bey der herrschenden Neigung der Athenienser für die Schauspiele, und der starken Anzahl der Einwohner, leicht eine Summe von 300000 Thalern ausmachen kann.

102) **Es kann etwas ein Ganzes — Größe hat.** Wenn Aristoteles von dem Ganzen redet, das keine Größe hat, hat er weder an Flöhe noch Feigenkörner gedacht, wie Victorius und Madius behaupten: sondern er redet von Handlungen, die plötzlich und auf einmal vollzogen werden, als unvermuthete Wunderwerke u. d. gl. Der Selbstmord, der im Ajax so stark rühret, ist, in den uns bekannten chinesischen Trauerspielen, gemeiniglich eine Handlung ohne Größe, weil sich allzuwenig darinn unterscheiden läßt.

103) **Ein Ganzes nenne ich — besteht.** Jede Handlung hat einen Anfang und Ende. Aristoteles aber redet

redet von einem Anfange, Mittel und Ende, die sich auch nach unsern Begriffen, sowohl der Zeit als Wirkung nach, von einander unterscheiden lassen. Was nicht nothwendig etwas anderes voraussetzet, woraus aber etwas anderes entspringt, heißt der Anfang: und das Ende ist, wenn zur Vollständigkeit der Fabel nichts mehr erfodert wird. Herr **Bossu** hat diese Materie vortrefflich abgehandelt [i]), und mit Beyspielen aus den Alten erläutert. Den Anfang der Handlung machen die Ursache und Absichten derselben. Die darauf folgende Wirkungen, und die denselben entgegen stehende Schwierigkeiten sind das Mittel, und deren Ziel und Auflösung ist das Ende. So ist in der Iliade die Entzweyung des Achilles mit dem Agamemnon der Anfang; der unglückliche Krieg der Griechen gegen die Trojaner das Mittel; und des Achilles Wiederkehr zur Ruhe nach genommener Rache, das Ende. Ob aber dieses Ende so regelmäßig sey, als Herr **Bossu** will, weiß ich nicht, indem es mit den Ursachen des Zorns nichts gemein hat. In der **Odyssee** ist der Auszug des Ulysses aus Troja der Anfang; das ausgestandene Unglück machet das Mittel, und die zu Ithaka wieder hergestellete Ruhe das Ende. In der **Aeneis** ist die Zerstörung Troja der Anfang; das Herumschweifen des Aeneas das Mittel; und der Tod des Turnus, der allein des trojanischen Helden Absichten hinderte, das Ende. Um solches auch in neuern Beyspielen zu zeigen, so ist in dem **Mithridat** die falsche Zeitung von seinem Tode, und die Liebe Xiphares und Monimen der Anfang; Mithridates Wiederkunft und Argwohn das Mittel; sein Tod, und die Verbindung Xiphares und Monimen das Ende. In der **Merope** ist der Merope Begierde, ihren Sohn zu finden, und auf den Thron zu setzen, der Anfang; das Mittel hebt sich schon in dem zweyten Auftritte an, und ist Polifontens Begierde nach dem Throne, und ihrer Vermählung; das Ende ist sein Tod, und die Thronbesteigung ihres Sohnes. In der **Alzire** ist Guzmanns Liebe

i) Traité du Poeme épique p. 208.

Liebe der Anfang, Zamorens Wiederkunft das Mittel, und Guzmanns Tod das Ende.

104) **Der Anfang ist — entspringen kann.** Es ist, wie schon **Bossu** angemerket, nicht nothwendig, daß der wahre Anfang eines epischen Gedichtes oder Trauerspiels, auch der Anfang der öffentlichen Vorstellung sey. **Ulysses** erzählet den Anfang seiner Begebenheiten, die auch den Anfang des Heldengedichts machen, erst im neunten, und **Aeneas** im zweyten Buche. Und in der **Henriade** findet man den Anfang der Begebenheiten im zweyten Gesange. Viele epische und Tragödiendichter haben **Aristoteles** Lehre, daß der Anfang nicht nothwendig etwas vor sich haben müsse, unrecht verstanden, oder doch unrecht angewandt. **Horaz** tadelt den **Antimachus**, daß er die Besingung der Wiederkunft des Diomedes von dem Tode Meleagers anhebt; und den Verfasser der kleinen Ilias, weil er den trojanischen Krieg von den Eyern der Leda herholet [k]). Unsere alte deutsche Heldendichter haben fast alle hierinn gefehlet. Das so genannte Heldenbuch oder **Wolfdieterich** fängt mit dem Tode Anzins, Wolfdieterich Großvaters, lange vor der Geburt Wolf Dieterichs, an. Andere hingegen gehen gar bis auf die Erschaffung der Welt zurück. Einen geschickten und regelmäßigen Anfang geben die nächsten Ursachen der Handlungen: so wie denn die Horazier des **Corneille** nicht mit den ersten Zwistigkeiten zwischen Rom und Alba, sondern mit dem letzten Kriege anfangen, der zu dem Zweykampfe die Gelegenheit gab.

105) **Das Ende hingegen entsteht — nach sich.** Das Ende eines Heldengedichtes oder Trauerspieles ist vorhanden, wenn nichts fehlet, was zur Vollständigkeit der Handlung gehöret, und wenn das Schicksal der Hauptperson deutlich ist: wobey also die Nebenpersonen in keine Betrachtung kommen. Hiewider fehlet **Statius**, da er, nach dem Tode der thebanischen Brüder, sich noch mit

k) Horatius de arte poetica.

Creons Schicksalen beschäfftiget. Die Vollständigkeit der Handlung muß aber nicht so pünctlich genommen werden, daß der Dichter etwa verbunden sey, alle mit der Handlung verbundene Folgen in ihr völliges Licht zu setzen. Virgil unterrichtet uns nicht von allen Einrichtungen des Aeneas in seinem neuen Reiche: er begnüget sich, den Tod des Turnus zu beschreiben. Denn da dieser die einzige Hinderniß seiner Unternehmungen war, so folget alles übrige aus dem Tode desselben durch eine nothwendige Folge, und brauchet nicht besonders ausgeführet zu werden. Der große Corneille verstößt sich in seinen Horaziern gegen dieses Gesetze der dramatischen Dichtkunst. Der Tod der Curiatier machet ein vollständiges Ende des Trauerspiels, er aber füget noch den Tod der Schwester des Horaz hinzu, giebt dadurch seinem Stücke ein doppeltes Ende, und hebt die Einheit der Handlung auf. Eines ähnlichen Fehlers haben sich viele griechische Dichter theilhaftig gemacht, die keinen Helden sterben lassen, ohne zugleich für sein Begräbniß zu sorgen. Man möchte ihnen denn desfalls einige Nachsicht angedeyen lassen wollen, weil nach dem Vorurtheile der Alten das Begräbniß zur Ruhe der Seelen nothwendig war, und also noch einigermaßen zur Vollständigkeit der Schicksale des Helden erfodert ward.

106) **Das Mittel ist eine Folge — folgenden.** Alles, was nicht aus dem Anfange der Tragödie fließt, oder das Ende derselben veranstaltet, ist kein Mittel, und folglich gar kein regelmäßiges Stück eines Trauerspiels. Dergleichen ist, wie Herr Dacier bemerket, die Geschichte der Hipsipyle in den thebanischen Brüdern des Statius, welche ein Ganzes für sich macht, und mit der Haupthandlung nicht zusammen hängt. In den Stücken neuerer Dichter finden sich gleichfalls nicht wenig solcher eingeschalteten Begebenheiten, deren jede für sich vollständig ist. Ich werde bey den Episoden weiter davon reden.

107) **Hiezu kömmt, daß das Schöne — seyn würde.** Aristoteles will nicht, daß ganz kleine Dinge

schön,

schön, sondern artig und angenehm, genennet werden. Bey ihm giebt es keine schöne Kinder ꝛc. [1]). Die Sache kömmt auf ein Wort an, und verdienet keine weitläuftige Untersuchung. Ueberdem ist auch der Gedanke des Aristoteles dem Sprachgebrauche nicht gemäß. Plato wenigstens nennet den Himmel und die Welt schön, welche es, nach dem Begriffe unsers Weltweisen, wegen ihrer unermeßlichen Größe nicht seyn könnten. Redet man aber von einer bestimmten Größe, die dem natürlichen Verhältnisse der Theile eines Gegenstandes gemäß ist, so kann freylich nichts, daß von dem gehörigen Maaße abweicht, und allzugroß, oder allzuklein ist, schön genannt werden. Die Schönheit wird zwar freylich durch die Größe und die Ordnung der Theile bestimmet, aber, wie ich schon erinnert habe, durch eine verhältnißmäßige Größe. Ein Wurm, der nur durch das Vergrößerungsglas sichtbar wird, kann in seiner Art so schön seyn, als Pygmalions Elissa, oder das schönste Geschöpf einer größeren Gattung. Aus Aristoteles Sätzen, daß, bey Betrachtung der einzelen Theile eines allzugroßen Vorwurfs, der Begriff des Ganzen verschwinde, fließt nur, daß das Gemüth, bey Betrachtung eines jeden Theils, sich noch keinen deutlichen Begriff von der Schönheit des Ganzen mache, welcher aber hernach aus der Vergleichung aller Theile untereinander kann abgezogen werden. Sonst müßte folgen, daß ein großer Garten, oder ein ganzes Land, dessen sämtliche Theile schön sind, nicht im Ganzen als schön angesehen werden dürfe, weil man es nämlich nicht übersehen kann. Und so kann auch das ganz kleine vielleicht nicht durch die bloße Wahrnehmung auf einmal, sondern nur durch Aufmerksamkeit, schön gefunden werden, wie man denn Gemälde, und andere Kunstwerke, von solcher Beschaffenheit hat.

108) **So wie nun die Größe — behalten werden.** Aristoteles schließt; so wie die Größe eines Dinges, mit einem Blicke übersehen werden muß, so fern es

1) Aristoteles moral. Lib. IV.

schön seyn soll, so muß auch die Größe einer schönen Tragödie durch das Gedächtniß behalten werden können. Denn, was das Gesicht, in Ansehung der sichtbaren Gegenstände, ist, das ist, nach Herren **Daciers** Bemerkung, das Gedächtniß, in Ansehung der Vorwürfe des Verstandes. Ich habe schon in der vorhergehenden Anmerkung, gezeiget, daß der Vorsatz des **Aristoteles** falsch sey; seine Folge aber ist nichts destoweniger, wiewohl aus andern Gründen, wahr. 1. Die Tragödie stellet einen Charakter vor. Dieser wird, soll er anders in sein volles Licht gesetzet werden, in unterschiedlichen Gesichtspuncten gezeiget. Man muß stufenweise sehen können, wie der Ruhm, die Freyheit des Vaterlandes und der Haß der Tyranney, in der Brust des **Titus** (**Brutus** Sohns), mit der Liebe seiner Schönen, und der Begierde, selbst zu regieren, streiten, bis diese endlich die Oberhand erhalten. Hiezu wird Zeit, und zwar eine nicht allzukurze Zeit, erfodert, weil entgegengesetzte Leidenschaften und Denkungsarten nicht auf einmal, sondern allmählig und stufenweise mit einander abwechseln. 2. Das Trauerspiel ist der öffentlichen Vorstellung gewiedmet. Der Dichter muß also auch die Geduld seiner Zuschauer in Betrachtung ziehen. Eine allzulange fortgesetzte Aufmerksamkeit ermüdet das Gemüth: folglich darf eine Tragödie in der Vorstellung nicht länger währen, als wahrscheinlicher Weise die Geduld der Zuschauer dauret. Die Kunstrichter haben zur Regel angenommen; ein Trauerspiel müsse nicht über 1500 Verse haben: **Corneille** aber ist bis 1800 gegangen. Jenes kann das Maaß mittelmäßiger Tragödien, und dieses die Gränzen schöner Trauerspiele bezeichnen: denn von einem **Racine** und **Voltaire** höret man eher ohne Verdruß 1800 Verse, als 1500 von einem schlechteren Dichter. Ein Trauerspiel muß daher überhaupt nicht so kurz seyn, daß es die Neubegierde des Zuschauers zwar reizet, aber nicht vergnüget; noch auch so lang, daß die Aufmerksamkeit dadurch ermüdet werde. Der Dichter muß hiebey seine Zuschauer

kennen. Eine deutsche Tragödie kann wohl eine halbe Stunde länger währen, als eine französische. In Peru, wo die Leute schläfrig und unempfindlich sind, könnte man wohl das ganze Maaß verdoppeln; und ein Chineser kann 12 Tage ohne Ekel der ununterbrochenen Vorstellung der Schauspiele beywohnen.

109) Die Schranken dieser Länge — Regeln bestimmen. Castelvetro will, daß Aristoteles sich selbst widersprochen habe. Herr Vatry giebt eine Verbesserung des Textes an [m]), und liest; ὐυ τῆς αὐτῆς τέχνης ἐσὴν. Aristoteles hätte also gesaget; die Länge der Tragödie in Absicht auf die öffentliche Vorstellung, und auf die Aufmerksamkeit der Zuschauer, hange nicht von derselben, sondern von verschiedenen Künsten ab. Allein diese Lesart hat kein Ansehen des Alterthums für sich, und Herr Gottsched hat den Aristoteles gründlich gerechtfertiget. [n]). Ich merke nur folgendes an.

1. Durch ἀγῶνας versteht hier Aristoteles nicht bloß die öffentliche Vorstellung an sich, wie Castelvetro geglaubet, sondern er zielet auf die gewöhnlichen Wettstreite der Dichter, da dieselben einer nach dem andern, ihre Stücke aufführen ließen, um den Preiß zu erhalten. Victorius setzet die Zahl der zugleich aufgeführten Stücke nur auf viere: worinn er aber irret. Denn ein jeder Poet stellete an solchem Kampftage vier Stücke nach einander vor, worunter drey Tragödien, eines aber ein satyrisches Stück war. Zu diesem Kampfe des Witzes waren die dionysischen, lenäischen, panethenaischen, und chytrischen Feste bestimmet [o]). Da diese Feste meistens nur einen Tag einnahmen; diese Tetralogien aber, nach dem Zeugnisse des Diogenes und Svidas, zu Erhaltung des Preises über die Tetralogien anderer Dichter, aufgeführet wurden: so mußten

m) Histoire de l'Academie des Inscriptions & belles lettres T. VII. p. 182. sq.

n) Gottsched Programma ad hunc locum.

o) Diogenes Laert. in Plat. Lib. III. Cap. 57.

alle mit einander streitende Poeten ihre Stücke an einem Tage vorstellen. Dieses wird durch das Ansehen der Alten bestätiget. **Aelianus** berichtet uns p), daß **Xenokles** und **Euripides** mit einander gestritten: und ein gleiches meldet **Suidas** vom **Pratinas**, **Aeschylus** und **Chörilus** q). In dem ersten Falle wurden also acht, und in dem andern zwölf Stücke an einem Tage aufgeführet. Die drey Trauerspiele, **Agamemnon**, die **Chöphoren**, und **Eumeniden**, die noch von der Tetralogie des **Aeschylus** übrig sind, machen 3794 Verse; wenn wir dem verlornen satyrischen Stücke, **Proteus**, eine gleiche Länge mit den **Cyclopen** des **Euripides** geben, so würde die ganze Tetralogie etwa aus 4500 Versen bestehen. Rechnet man 1000 Verse auf eine Stunde, welches gewiß die kürzeste Zeit ist, die man ihnen geben kann, so daurete die ganze Tetralogie $4\frac{1}{2}$ Stunden. Die drey Tetralogien zusammen nahmen also 14 Stunden ein. Gewiß ein überzeugender Beweis von der Leidenschaft der Athenienser für die Schauspiele. **Aristoteles** saget uns, daß man sich ehemals der Wasseruhren bedienet, um jedem Dichter, und jedem Stücke desselben die gehörige Zeit abzumessen; wie solches denn auch in spätern Zeiten zu Rom bey den Anklagen und Vertheidigungsreden der Sachwalter geschehe. Aristoteles will also sagen; das Maaß der Tragödie sofern sie in den Wettstreiten aufgeführet wird, läßt sich nicht durch die Regeln der Dichtkunst bestimmen, weil solches von der Willkühr des Pöbels abhängt. Er füget satyrischer Weise hinzu: Sollte das Volk, nach seiner unersättlichen Begierde nach Schauspielen, einmal Lust bekommen, hundert Tragödien an einem Tage vorstellen zu sehen, so würde man die Dauer wiederum nach der Wasseruhr abmessen müssen, um jedem Stücke seine Viertelstunde zu bestimmen.

p) **Aelianus.**

q) **Suidas in voce Tetralogia.**

2. Αἴσθησις heißt der äußerliche Sinn, aber auch die Aufmerksamkeit. Aristoteles will, daß auch in Absicht auf diese, der Dauer eines Trauerspiels keine genaue Gränzen gesetzet werden können. Er hat Recht, was auch seine Ausleger sagen mögen. Das Temperament der Nationen und Personen machet hierinn einen gewaltigen Unterscheid, wie ich schon in der vorhergehenden Anmerkung gesaget habe. Die Beschaffenheit der vorgestellten Sachen selbst giebt bald der Aufmerksamkeit einen neuen Reiz, bald aber drücket sie dieselbe nieder. Der Poet muß daher die Länge des Trauerspiels nach der wahrscheinlichen Dauer einer vernünftigen Aufmerksamkeit abmessen.

110) **Nach der Natur selbst — übersehen werden.** Ein Trauerspiel setzet Charaktere ins Licht, welche sich desto verschiedener und deutlicher zeigen, jemehr sie in Begebenheiten von verschiedenen Gattungen verwickelt werden. Wird hiedurch ein Hauptzweck der tragischen Vorstellung erfüllet, so ist die größte Ausdehnung des Trauerspiels auch die schönste, so lange die Aufmerksamkeit noch nicht dadurch ermüdet wird. Ferner ist das Trauerspiel eine wichtige Handlung, die aus einem Knoten, und dessen Auflösung besteht. Je näher die Sache ihrer Entwickelung zu kommen scheint, und je mehr sie sich wieder durch mancherley Hindernisse von der Auflösung entfernet, desto größer ist unsere Neubegierde, und der Antheil, den wir an den Schicksalen der Personen nehmen. Da nun dieses in einer langen Tragödie bequemer kann ausgeführet werden, als in einer kurzen, so erwächst auch hieraus ein Vorzug für die längere Dauer des Trauerspiels.

111) **Ueberhaupt aber ist zur Bestimmung der Größe — verändert wird.** Was Aristoteles vorher von der Länge der Tragödie gesaget, könnte manchem unbestimmt scheinen. Er giebt daher einen allgemeinen Grund an: ein Trauerspiel ist nämlich vollständig, wenn das Glück in Unglück, oder das Unglück in Glück verwandelt wird, welches aber nicht auf einmal, sondern durch eine

noth-

nothwendige oder wahrscheinliche Folge der Begebenheiten geschehen muß. Dieses ist das Wesentliche; ob solches aber in fünf Aufzügen, wie gewöhnlich, oder in dreyen, wie in dem Tode des Cäsars, oder gar in einem Aufzuge, wie in des **Riccoboni Arcagambis**, geschehe, ist etwas zufälliges. Herr **Dacier** läßt den Aristoteles sagen; das Trauerspiel hat seine vollkommene Größe, wenn die öffentliche Vorstellung nicht mehr Zeit einnimmt, als die wirkliche Ausführung der Handlung selbst erfodern würde. Allein, so wahr dieses sonst ist, so hat Aristoteles doch an diesem Orte solches weder gesaget, noch sagen können. Er will das Maaß der Größe bestimmen. Die Zeit der öffentlichen Vorstellung, und des wirklichen Laufs der Begebenheiten können völlig übereinstimmen, und dennoch die völlige Größe des Trauerspiels nicht erhalten worden seyn, weil die Glücksänderung plötzlich, und nicht durch eine wahrscheinliche Folge der Begebenheiten erfolgen kann.

112) **Die Einheit des Trauerspiels entsteht — Person.** Ich habe oben in der 71 Anmerkung von der Einheit der Zeit geredet, aus welcher die Einheit des Ortes nothwendig folget. Es ist ungeheuer, die Zuschauer überreden zu wollen, daß sie, innerhalb den vier Stunden der Handlung, in Rom und auch in den pharsalischen Feldern seyn können. Nicht so ungeheuer, aber doch unwahrscheinlich ist es, wenn der Zuschauer sich einbilden muß, daß das, was vorher ein königliches Zimmer war, itzt ein Tempel sey. In diesem Stücke hat **Voltaire** in seinem Brutus und Mahomet die Wahrscheinlichkeit verletzet, allein wegen der übrigen Schönheiten verdienet solches Nachsicht. Man will zwar diese enge Beschränkung des Ortes für einen allzugroßen Zwang ansehen. Allein ist die Wahrscheinlichkeit das erste Grundgesetze der theatralischen Stücke, so ist auch die geringste Abweichung davon ein Fehler, welcher, wenn er gegen die Einheit des Ortes begangen wird, um so weniger vergeblich ist, da es in des Dichters

Will.

Willkühr steht, in den Plan seiner Fabel keine Umstände aufzunehmen, die diese Einheit verletzen. Ueberdem verräth es eine Armuth der Erfindungskraft, wenn der Dichter nicht alle handelnde Personen auf ungezwungene Weise an einen Ort bringen kann. Endlich haben wir die Beyspiele der Alten vor uns, in deren Trauerspielen die Einheit des Ortes sorgfältig beobachtet ist, und wo die bloße Erwähnung des Ortes die Hand eines Meisters zeiget.

Mit diesen beyden Einheiten ist die Einheit der Handlung unzertrennlich verbunden. Herr Bräner r) suchet die Nothwendigkeit dieser Einheit über den Haufen zu werfen, „und tadelt den Aristoteles aus dem Grunde, weil „er das Trauerspiel durch eine Nachahmung einer Handlung „erkläre, unter der Nachahmung aber die wahrscheinliche „Erdichtung verstehe, welches beydes falsch sey: denn die „Dichtkuust sey nicht bloß eine Nachahmung der Handlungen, und auch unwahrscheinliche Erdichtungen können in „derselben Platz finden. Die Einheit sey endlich alles, „was man sich unter einem Namen und unter einem Begriffe vorstellen könne, dergleichen auch das ganze Leben „eines Menschen, und die ganze Geschichte eines Volkes „sey.„ Was hierinn die Dichtkunst überhaupt angeht, widerlege ich unten in meiner Abhandlung von dem Wesen der Dichtkunst, von der Einheit der Handlung aber rede ich noch in dieser Anmerkung weiter. Der berühmte Herr de la Motte hat alle drey Einheiten angefochten, und sie Grundsätze der Phantasie genennet. Seine Einwürfe sind aber von dem Herrn **Voltaire**, in der Vorrede zu seinem Oedipus gründlich beantwortet worden. Ich will hier nur suchen, die Einheit der Handlung insbesondere gegen ihn zu beschützen. Die Beyspiele eines **Sophokles**, **Euripides**, **Corneille**, **Racine** und **Voltaire** geben zwar ein starkes Vorurtheil für die Einheit der Handlung: aber, selbst nach Herrn **Voltaire** Ausspruch, nicht gegen einen Gelehr-

r) Bräner vom wahren Begriffe der Dichtkunst II. Abschn. V. Cap. §. 193.

Gelehrten von dem Range des Herrn la Motte. Man muß desfalls die Einheit der Handlung mit Gründen zu erweisen suchen. Averroes leitet sie daraus her, weil die Dichtkunst eine Nachahmung der Natur sey, diese aber alle ihre Wirkungen, nur zum eines einzigen, sich vorgesetzten Endzwecks willen, hervorbringe. Außerdem aber, daß man von den Absichten der Natur nicht auf die Absichten der Dichtkunst schließen kann, so ist keine Handlung der Natur, die nicht unzählbare Endzwecke mit sich verknüpfet habe.

Eine Handlung, wie sie im menschlichen Leben betrachtet wird, ist eine von einem vernünftigen Wesen gewirkte Veränderung des Zustandes. In diesem Verstande enthält ein jedes Trauerspiel viele Handlungen. Viele solcher kleinen oder einfachen Handlungen, wenn sie sich auf einen Erfolg beziehen, oder eine Absicht zum Zweck haben, machen wiederum eine Handlung von einer größeren und zusammengesetzten Gattung aus. Dergleichen Einheit hat der trojanische Krieg, die Entdeckung von America, die Eroberung Jerusalems, wiewohl diese Begebenheiten durch unendliche kleine Handlungen gewirket werden. Diese zusammengesetzte Einheit der Handlung ist es, die in der Tragödie erfodert wird, doch erstrecket sich dieselbe noch weiter, als bloß auf die Einheit des Erfolges. Sie wird nämlich bestimmet, durch die Einheit der Hauptperson, durch die Einheit der Glücksänderung, und endlich durch die Einheit des Anliegens oder der Absicht.

In einem jeden Trauerspiele treten viele Personen auf die Bühne, welche auf unterschiedliche Weise an der Handlung Theil nehmen. Sind ihre Charaktere gut gebildet, so müssen sie alle einen Eindruck in unsere Aufmerksamkeit machen. Dennoch aber können sie uns unmöglich alle gleich stark rühren, noch unserer Theilnehmung an ihren Leidenschaften gleich würdig seyn. Es ist nothwendig, daß die Absichten, die Schicksale, die Gefahren der einen handelnden Person wichtiger sind, als die der übrigen. Aller

übri-

übrigen Personen Schicksale und Absichten beziehen sich entweder auf die Schicksale der wichtigsten Person, oder nicht. Thun sie es nicht, so sind sie keine Theile eines Ganzen, so ist die Tragödie kein Ganzes, zu dessen Zusammensetzung alle Theile das ihrige beytragen müssen. Folglich muß in einem jeden Trauerspiele eine Hauptgefahr, eine Hauptabsicht, eine Hauptperson seyn.

Die Einheit der Absicht oder des Anliegens ist das zweyte bestimmende Stück von der Einheit der Handlung. Herr **la Motte**, der die Einheit der Handlung leugnet, „giebt die Einheit des Anliegens zu. Er saget; wenn viele „Personen auf unterschiedene Weise an einer Begebenheit „Antheil haben, und alle würdig sind, daß ich an ihren Leidenschaften Theil nehme, so ist eine Einheit der Handlung „und nicht des Anliegens da„. Allein sie können nicht alle auf gleiche Weise Theil daran haben, sie können nicht alle gleich würdig seyn, daß ich Antheil an ihren Schicksalen nehme, das Anliegen der übrigen muß in dem Anliegen einer Person vornehmlich gegründet seyn. Folglich ist mit der Einheit der Handlung auch die Einheit des Anliegens verknüpfet. Es ist aber nicht nothwendig, daß alle handelnde Personen des Trauerspiels einerley Anliegen, und eben dieselbe Absicht haben. Aber die Absichten aller andern Personen müssen in dem Hauptanliegen entweder ihren Grund haben, oder doch dazu dienen, die Wirkung desselben zu befördern. Die Absichten des Mahomet, Zopire, Seide, Palmire, waren himmelweit von einander unterschieden, dennoch dieneten sie alle, die Wirkungen, so aus dem Anliegen Mahomets entsprungen, hervorzubringen. Die Absicht des Oedipus war, die Mörder des Lajus zu erforschen und zu strafen. Der corinthische Bote hatte die Absicht, die Unruhe dieses Königes zu stillen. Die Wirkung dieser Absicht aber erfüllete, wiewohl auf eine unvermuthete Art, das Anliegen des Oedipus. Die Absicht der Hauptperson ist also gleichsam die Seele des Trauerspiels. Und diese muß auch aus dem Grunde einfach seyn,

weil das Glück und Unglück der handelnden Personen aus derselben entsprießt, und sie folglich den größten Grad der Aufmerksamkeit erfodert, welcher aber, vermöge der Natur unserer Seelen, bey heftigen Leidenschaften, nur, zur Zeit, auf einen Vorwurf gerichtet seyn kann.

Das dritte Stück ist endlich die Einheit der Glücksänderung, oder des Erfolges, und diese ist eigentlich die Absicht des Dichters, zu deren Hervorbringung die Absichten aller handelnden Personen nur die Mittel und Werkzeuge sind. Diese Glücksänderung ist einfach, weil sie durch einen Erfolg gewirket wird, sie kann aber Folgen für andere Personen nach sich ziehen. Die Glücksänderung oder der Tod des Hippolytus ist an sich nur einfach, wirket aber die Glücksänderung der Phädra und Oreve. Die Glücksänderung aber ist nur einfach, weil das Maaß eines Trauerspiels zureichend ist, wenn das Glück in Unglück, oder das Unglück in Glück, verändert wird; zwo Glücksänderungen würden also auch zwey Trauerspiele ausmachen.

Ein jedes Trauerspiel erfodert also eine Hauptperson, eine Hauptabsicht oder Anliegen, eine Glücksänderung. Diese drey Stücke bestimmen die Einheit der Handlung: Folglich ist die Einheit der Handlung ein nothwendiges Stück eines Trauerspiels.

113) **So finden sich auch verschiedene Handlungen — können.** Herkules Streit mit der lernäischen Schlange, seine Liebe zur Omphale, seine letzte Verzweifelung u. a. m. sind alles Handlungen des Herkules, die aber weiter keine Einheit ausmachen, als in so fern sie Handlungen eines Menschen sind.

114) **Hierwider scheinen unter den Dichtern — verstoßen.** Haben die Herakleis und Theseis Trauerspiele seyn sollen, so hatten freylich ihre Verfasser Unrecht, alle Thaten ihrer Helden in ein Trauerspiel zu zwingen: eben so sehr, als Statius, der in seine Achilleis alle Handlungen des Achilles gebracht hat. Denn ein jedes Gedicht, welches mehr als eine Haupthandlung begreift, ist weder

ein

ein Trauerspiel noch Heldengedicht. Allein man geht zu weit, wenn man dergleichen Arbeiten, die die ganze Geschichte eines Helden besingen, den Namen eines Gedichtes überall streitig machen will. Sinnliche Vorwürfe, Gedanken und Ausdruck machen ein Gedicht. Man gebe dem Cleveland, den Severamben, oder Klimms unterirdischer Reise, ein sinnliches Kleid: wird man nicht ein Gedicht haben? Wie aber kann ich einen Dichter zwingen, daß er eben ein Heldengedicht oder Trauerspiel machen soll? Ich gestehe gern, daß ein Trauerspiel und Heldengedicht schwerer sey, und daß ein Dichter für seinen Ruhm, vielleicht auch für den Nutzen seiner Leser, besser sorge, wenn er eine Handlung zum Vorwurfe nimmt, dem ohngeachtet bleibt die poetische Ausführung vieler Handlungen auch ein Gedicht. Allein mit welchem Namen soll man es belegen? Man nenne es allenfalls ein historisches Gedicht. Unsere alten deutschen Heldengedichte sind von dieser Art. Sie fangen mit der Geburt ihres Helden, bisweilen auch lange vorher an, und begleiten ihn durch alle seine Unternehmungen bis ins Grab. Doch können sie keine Muster eines solchen historischen Gedichtes seyn, ihnen fehlet alles Poetische, wofern man nicht abentheuerliche Erdichtungen für etwas poetisches ansehen will. In neuern Zeiten können wir des Herrn von Scheyb Theresiade als eine Art eines historischen Gedichtes ansehen.

115) **Homer scheint auch dieses entweder — zu haben.** Vielleicht, saget Aristoteles, hat Homer schon Regeln und Muster der Heldengedichte vor sich gehabt; vielleicht aber hat er zuerst von der Natur die Regeln abgezogen, daß in einem Heldengedichte nur eine Handlung müsse besungen werden. Schon das Alterthum ist hierüber zweifelhaft gewesen. Cicero und Sextus beweisen, aus dem Homer selbst, die Wirklichkeit anderer Gedichte vor ihm [s]). Es ist aber nicht glaublich, daß solches Helden-

gedichte

s) Fabricius Biblioth. Graec. Lib. I. c. I. p. 3.

gedichte gewesen, weil das ganze Alterthum davon schweigt, und Athanasius den Homer, als den Erfinder der heroischen Poesie, angiebt [t]). Jedoch da Aristoteles selbst zweifelhaft scheint, in diesem Streite einen Ausspruch zu thun, so werden wir etliche tausend Jahre später, denselben um so viel weniger entscheiden können.

116) In seiner Odyssee besingt er nicht alle Begebenheiten — andern. Aristoteles Worte sind zweydeutig. Der griechische Text saget eigentlich. „Er hat „in der Odyssee nicht alles begriffen, was ihm (dem Ulyss„ses) begegnet ist, als z. B. seine Verwundung auf dem „Parnasse, seine verstellte Raserey bey Versammlung des „Kriegesheeres„. Sollte man hieraus nicht natürlicher Weise schließen, Aristoteles wolle sagen; daß Homer der Verwundung des Ulysses so wenig gedacht, als seiner Raserey? Und dennoch kann dieses keineswegs der Sinn seiner Worte seyn. Die Verwundung des Ulysses, bey einer auf dem Parnasse angestellten Jagd, wird im neunzehnten Buche der Odyssee umständlich erzählet, und machet ein nothwendiges Stück des Gedichtes aus, weil sich die Erkennung des Ulysses darauf gründet. Seiner verstellten Raserey aber wird in der Odyssee gar nicht gedacht. Aristoteles will also sagen: Obgleich Homer eine Geschichte aus der Jugend des Ulysses eingemischt hat, nämlich seine Verwundung, so hat er doch deswegen nicht alle Begebenheiten seiner Jugend erzählet, als z. B. seine verstellte Raserey, sondern nur jene erwählet, weil sie zur Erläuterung der Haupthandlung dienete.

117) Die Theile der Begebenheiten müssen — vernichtet werde. Der Schluß unsers Philosophen ist sehr gründlich. Er folgert: was keinen Einfluß in die Handlung hat, es mag gesetzet oder weggelassen werden, ist gar kein Theil der Handlung. Dieses ist klar. Wird nun durch die Weglassung eines Theils das Ganze verändert, so kann keine Handlung, keine Scene, keine Person,

t) Athanasius Lib. I. contra gentes p. 20.

son, aus einem Trauerspiele weggenommen werden, ohne die ganze Handlung über den Haufen zu werfen; und wiederum alle Personen, Scenen, und Handlungen, die, ohne Schaden des Trauerspiels, weggelassen werden können, sind gar keine Theile. Die **Hypsipyle** in der Thebais des **Statius**, welche, ohne Schaden des Stückes, wegbleiben kann, habe ich schon oben angeführet. So könnte auch **Porcius** leicht in dem **Cato** entbehret werden. Man versuche es aber, aus der **Alzire** oder dem **Mahomet** eine einzige Person zu nehmen. Unsere prosaische Nachahmungen der Heldengedichte, die Romane, verstoßen gemeiniglich hiegegen. Oft wird eines Prinzen oder einer Prinzeßinn Leben eingeschaltet, die keinen weitern Antheil an der Haupthandlung haben, als daß sie etwa dem eigentlichen Helden der Geschichte begegnen. Man muß aber den oben angeführten Grundsatz nicht in einem allzustrengen Verstande nehmen. Es können in einem Trauerspiele Scenen und Personen seyn, die mit der Haupthandlung nicht nothwendig verknüpfet, aber doch, aus andern Ursachen, unentbehrlich sind. Dergleichen sind gemeiniglich die Vertrauten der Helden und Heldinnen, weil man sonst öfters kein Mittel hat, den Charakter und die Gesinnungen der Hauptpersonen in ihr völliges Licht zu setzen.

118) **Aus dem angeführten erhellet — geschehen können.** Es fällt nicht gleich ins Auge, wie **Aristoteles** sagen könne; aus dem angeführten erhelle, daß eines Dichters Pflicht nicht sey, zu erzählen, was geschehen sey, sondern was hätte geschehen sollen, oder können: jedoch läßt es sich durch eine ungezwungene Folge herausbringen. **Aristoteles** hat bewiesen, daß das Trauerspiel eine vollständige Handlung enthalten, daß es die Triebfedern der Handlungen und deren Wirkungen, entdecken, und daß die Theile desselben so genau mit einander verknüpft seyn müssen, daß eines aus dem andern entweder nothwendig folge, oder doch wahrscheinlicher Weise folgen könne. Eine wirklich geschehene Begebenheit hat diese Kennzeichen

nicht allemal an sich: denn 1. die Triebfedern der Handlungen großer Leute sind dem Dichter verborgen: 2. die Begebenheiten folgen nicht allemal nothwendig eine aus der andern, sondern der Zufall hat einen wichtigen Antheil daran: 3. geschehene Begebenheiten, ob sie gleich wahr sind, sind nicht allezeit wahrscheinlich. Hieraus folget also, daß eine geschehene Begebenheit kein Vorwurf des Dichters sey, wofern sie nicht die obangeführten Eigenschaften hat. Unter dieser Bedingung aber giebt eine wahre Begebenheit sowohl den Gegenstand eines Dichters, als eine erdichtete, wie weiter unten folget.

119) **Wahrscheinlichkeit.** Aristoteles leget die Wahrscheinlichkeit zum Hauptgrunde, sowohl der Dichtkunst überhaupt, als der Tragödie, und deren Fabeln, insbesondre: setzet aber ihre Stufen und Wesen nicht aus einander. Die neuern Kunstrichter aber gehen weit von einander ab, wenn sie die Natur des Wahrscheinlichen erklären sollen. Herr Brämer endlich leugnet die Nothwendigkeit der Wahrscheinlichkeit überall [v]). Ich habe mich bemühet, diese Materie in einer besondern Abhandlung auszuführen.

120) **Nothwendigkeit.** Die Nothwendigkeit ist nicht unbedingt, sondern begreift dasjenige unter sich, was aus dem Charakter der vorgestellten Personen natürlich fliessen muß. Aus dem Charakter des **Zopiren** bey dem **Voltaire**, folget nothwendig, daß **Mahomets** Versprechungen und Drohungen über ihn nichts vermögen; aus dem Charakter des **Brutus**, daß die Verrätherey auch an seinem Sohne nicht ungestraft bleiben werde.

121) **Denn der Geschichtschreiber — Geschichte bleiben.** Der Philosoph bestreitet hier ein gemeines Vorurtheil mit Gründlichkeit. Denn der Vers machet den Dichter nicht, und **Herodotus** würde, auch in Versen, nur ein Geschichtschreiber bleiben. Der Unterscheid beruhet auf der Beschaffenheit der Materie. Der Geschicht-

schreiber

v) Brämer vom Begriffe der Dichtkunst, p. 274.

schreiber ist seiner Materie unterworfen, er läßt sie, wie er sie findet, und folget in allem der Wahrheit, ohne sich um die Wahrscheinlichkeit zu bekümmern. Der Poet hingegen ist Meister seiner Materie: diese muß nothwendig oder wahrscheinlich mit einander verknüpfet seyn, und alle Begebenheiten müssen nothwendig oder wahrscheinlich aus einander erfolgen. Der Zufall, der in wirklichen Begebenheiten oft das Schicksal der Helden schlichtet, hat hier wenigen Antheil, und darf niemals, oder wenigstens nur mit großer Vorsicht, die Begebenheiten entwickeln. Andere etwa noch zu bestimmende Verschiedenheiten fließen unmittelbar aus dem Wesen der Dichtkunst, und werden in meiner Abhandlung vom Begriffe der Dichtkunst auseinander gesetzet.

122) **Die Dichtkunst ist desfalls philosophischer — geht.** Die Stelle des **Horaz** ist bekannt, in welcher er der Dichtkunst, insbesondere aber dem epischen Gedichte, den Vorzug vor der Weltweisheit selbst, im Unterrichte der Tugenden, einräumet. **Aristoteles** geht so weit nicht, er behauptet nur, die Dichtkunst sey lehrreicher und philosophischer als die Historie. Sein Grund ist, weil die Dichtkunst auf das Allgemeine geht, die Historie aber auf das Besondere. **Aristoteles** versteht hier eigentlich nicht die Dichtkunst überhaupt, sondern die Tragödie und Comödie insbesondere. Die Historie stellet die Begebenheiten vor, wie sie sich wirklich zugetragen haben: nicht alle Begebenheiten aber sind geschickt, Leidenschaften zu erwecken, die Sitten zu bessern, oder zur Tugend zu führen. Der Charakter der wahrhaften Helden ist versteckt, die Geschichtschreiber kennen die Ursachen der Begebenheiten nicht, weil diese gemeiniglich in den Cabinettern der Prinzen begraben liegen. Der Leser kann also nicht belehret werden, ob das Glück und Unglück eine Folge der Tugend oder des Lasters, rechtmäßiger oder unrechtmäßiger Absichten, sey. Und überdem können sich so wenig Leser in den, in der Historie angeführten, Umständen befinden, daß nur ein ge-

ringer moralischer Nutzen für sie daraus zu erwarten ist. Die Dichtkunst hingegen entdecket, in dem epischen Gedichte, dem Trauer- und Lustspiele, die Quellen der Begebenheiten, die Ursachen des glücklichen oder unglücklichen Erfolges derselben, und dieses zwar nicht aus ungefähren Zufällen, sondern aus dem Inneren des menschlichen Herzen, und der Natur der Leidenschaften. Die Historie vermehret also zwar unsre Erkenntniß, aber die Dichtkunst trifft das Herz. Man könnte noch mehr Vorzüge der Dichtkunst vor der Historie, in Ansehung ihres stärkern sinnlichen Eindruckes, daraus herleiten, daß sie eine vollkommen sinnliche Rede ist.

123) **Das Allgemeine aber ist, was — Namen beyleget.** Man möchte einwerfen, daß die Dichter, eben sowohl, als die Geschichtschreiber, nur besondere Begebenheiten beschrieben, weil **Oedipus**, **Ulysses**, **Phormio** ꝛc. nur besondere Personen sind. Allein schon oben ist gezeiget, daß in den epischen und dramatischen Gedichten nicht eigentlich Personen, sondern Handlungen, und in den Handlungen Charaktere vorgestellet werden. Die Reden und Handlungen müssen vollkommen mit dem Charakter übereinstimmen, und folglich allen Personen von gleichem Charakter zukommen. Dieses ist das Allgemeine, welches Aristoteles versteht. So, wie **Achilles** bey dem Homer spricht, würde ein **Conde**, ein zwölfter **Karl**, unter gleichen Umständen gleichfalls geredet haben, und wozu sich ein **Leonidas** entschließt, das würde auch eines **Decius**, **Fabricius** oder **Catons** Entschluß gewesen seyn. Man muß daher den Charakter von der Person unterscheiden, oder vielmehr, man muß die Begebenheiten, die jemand, zu Folge seines Charakters, treffen, von den Begegnissen unterscheiden, die bloß Wirkungen des Zufalles sind. Jene gehören zu dem Allgemeinen, und können in der Dichtkunst Statt finden, diese zu dem Besondern, und gehören für die Historie. Daß Alcibiades sich den Haß des Volkes zuzog, daß er wider sein undankbares Vaterland fochte,

hernach

hernach aber sich wieder auf desselben Seite schlug, dieses waren Folgen seines Charakters, und jedermann von seinem Charakter und Umständen würde ein gleiches gethan und gelitten haben. Daß aber die Niederwerfung der Säulen des Merkurs ihn verjagte, und andere dergleichen Umstände, sind persönliche Zufälle. Jenes war etwas allgemeines, dieses gehöret unter das Besondere.

124) **In dem Lustspiele ist dieses schon — zum Ziel.** Aristoteles schließt von der Comödie auf die Tragödie. In dem Lustspiele werden ordentlicher Weise erdichtete Personen, oder vielmehr Charaktere, aufgeführet, denen man den Namen einer einzeln Person beyleget; und zwar giebt man ihnen diese Namen, nachdem der Plan der ganzen Handlung, und alle Züge des Charakters entworfen worden. So wie nun in dem Lustspiele eine einzelne Person einen allgemeinen Charakter abbilden kann, so kann auch solches auf gleiche Weise in dem Trauerspiele geschehen. Die jambischen Dichter hingegen griffen nur Persönlichkeiten an, und ihre beißende Ausdrücke trafen nicht die allgemeinen Fehler, sondern die Person.

125) **Das Trauerspiel bedienet sich zwar — geschehen.** Diejenigen, welche den Charakter, z. B. in der Phädra, nicht von ihrer Person unterscheiden, möchten einwerfen; die Tragödie könne nichts allgemeines seyn, weil sie sich der wahren Namen bediene. Ich habe schon oben gezeiget, wie der Charakter von der Person zu unterscheiden sey, wie jener etwas allgemeines, diese etwas besonders anzeige. Die Ursache aber, daß in der Tragödie wirkliche, in der Comödie erdichtete Namen gebrauchet werden, liegt im folgenden. Daß einem Scheinheiligen die Maske abgerissen, daß ein Undankbarer bestrafet werde, daß ein Unbescheidener selbst sein Glück vernichte, dieses alles sind Begebenheiten, die wir täglich sehen, sie haben nicht den geringsten Schatten der Unwahrscheinlichkeit an sich, und von dieser Gattung sind die Vorwürfe der Comödie. Allein, daß ein Prinz seinen Verräther zum Freunde an-

nimmt, daß die Schwester durch die Hand des Bruders fällt, daß eine falsche Staatskunst auf einen Tag viele tausend getreue Unterthanen aufopfert, daß das Andenken eines rechtmäßig hingerichteten Lieblings eine weise Königinn ins Grab leget, dieses sind seltene Erscheinungen. Die Seltenheit läßt ihnen einige Art der Unwahrscheinlichkeit, und nur die Ueberzeugung von ihrer Wirklichkeit und Wahrheit machet sie wahrscheinlich. Dieses ist der Grund, warum man in der Tragödie gemeiniglich eine wahre Begebenheit zum Grunde leget, und die wirklichen Namen beybehält.

Wenn Aristoteles hier saget; was nicht geschehen ist, scheint uns auch nicht möglich zu seyn, so scheint dieses zu milde geschlossen. Tausend Dinge, die nicht geschehen sind, werden uns dennoch sehr möglich scheinen. Man könnte es vielleicht auf diese Art einschränken; was niemals geschehen ist, und wovon man niemals etwas ähnliches wirklich gesehen hat, das scheint uns nicht möglich zu seyn.

126) **Nichts destoweniger giebt es Trauerspiele — erdichtet sind.** Weil die wahren Namen nur dienen sollen, ein Stück wahrscheinlicher zu machen, so verrichten zween berühmte Namen dieses eben so gut, als wenn die Namen aller Nebenpersonen aus dem Alterthume genommen sind. Die meisten Stücke unserer neueren theatralischen Dichter, sind von dieser Beschaffenheit, wenn sie Begebenheiten aus dem Alterthume abhandeln. Nur die Hauptpersonen sind aus der wahren Geschichte behalten, die übrigen aber erdichtet.

127) **In einigen Trauerspielen sind gar — ergetzet.** **Agathon** lebete zugleich mit dem **Euripides** und **Sokrates.** Von seiner Schreibart weiß man nichts, als daß er seine Lust an Gegensätzen gefunden, denn seine Werke sind verloren gegangen. Man kann also auch nichts von dieser Tragödie sagen, welche er die Blume betitelt. Aristoteles meldet uns nur, daß beydes Begebenheit und Namen

men darinn erdichtet gewesen, und schließt, so wohl aus diesem Beyspiele, als aus bündigen Gründen, daß völlig erdichtete Trauerspiele verfertiget werden können. Unsere Dichter geben uns kein Beyspiel einer ganz erdichteten Tragödie, außer, was **Riccoboni** mit seinem Trauerspiele **Arcagambis** versuchet hat.

128) **Hieraus ergiebt sich, daß wir nicht — gleich ist.** Könnte ein Trauerspiel nur diejenigen rühren, denen die Geschichte des abgehandelten Vorwurfs bekannt sind, so müßten nur Gelehrte Antheil daran nehmen können. Bey der Vorstellung der **Zaire** sind gewiß viele tausend gegenwärtig gewesen, die niemals von Drosman und Lusignan das geringste gehöret und dennoch alle Leidenschaften, in gleichem Maaße, mit den Geschichtskundigen empfunden haben. Es ist wahr, die äußerliche Wahrscheinlichkeit wird größer, wenn die Materie eines Stückes völlig bekannt ist. Allein, hat nur das Stück alle innerliche Wahrscheinlichkeit, in so fern solche durch die Sinnen erkannt wird, so ist solches schon für die Zuhörer ignug, als welche durch einen angenehmen Betrug der Sinnen sich gleichsam einbilden, daß die Handlung, vor ihren Augen, wirklich vollzogen werde, wodurch denn aller Zweifel gegen die Wahrscheinlichkeit völlig gehoben wird. Jedoch hat Horaz schon zu seiner Zeit geglaubet, daß die Ausarbeitung ganz erdichteter Begebenheiten schwerer sey, als die tragische Einkleidung solcher Geschichte, wozu uns die Historie schon den Stoff darbietet. Er saget x):

Si quid inexpertum Scenae committis, et audes
Personam formare nouam, seruetur ad imum,
Qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
Difficile est proprie communia dicere: tuque
Rectius iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.

x) Horatius de art. poet. v. 125.

Hingegen willt du dich an neue Fabeln wagen:
So richte die Person nicht widersinnisch ein,
Und laß sie mit sich selbst in allem einig seyn.
Es ist in Wahrheit schwer, was eignes anzufangen:
Du wirst noch eins so leicht im Schreiben Ruhm erlangen,
Wenn du Atridens Zorn in neue Verse schränkst
Als wenn du selbst zuerst ein Trauerspiel erdenkst.

Gottsched.

Wenigstens ist ein Dichter, der seine Handlung aus der Historie nimmt, nicht so vielen Kritiken unterworfen, weil er den Charakter nach der wirklichen, in der Wahrheit gegründeten Gestalt der Person bildet. Eine in allen Umständen bekannte Geschichte aber ist für das Theater, wo nicht völlig ungeschickt, wenigstens unbequem, denn nur selten sind alle Umstände der wirklichen Begebenheiten von der Beschaffenheit, daß sie auf der Bühne vorgestellet werden können, läßt man sie aber weg, und setzet andere an ihre Stelle, so verschwindet alle Wahrscheinlichkeit in den Augen des Zuschauers.

129) **Gesetzt aber, daß ein Dichter nur wahre — seyn.** Die Verknüpfung aller Begebenheiten durch eine wahrscheinliche Folge machet die äußerliche Gestalt einer dramatischen Handlung aus. Nehmen wir an, daß eine wahre Begebenheit sich völlig nach diesen Regeln zugetragen habe, so ist auch eine wahre Historie ein Vorwurf der Bühne, und der Poet, so sie abhandelt, bleibt nichts destoweniger ein Dichter. Denn die Ausführung des Plans und die Verbindung der Scenen ist ein hauptsächliches Stück von der Kunst des Poeten, und ist so schwer in wahren, als erdichteten Begebenheiten.

130) **Unter allen einfachen — episodischen die unvollkommensten.** Episode wird nach den unterschiedenen Begriffen der ältern und neuern Zeiten in sehr unterschiedenem Verstande genommen. Der erste Begriff der Episode schreibt sich noch von dem ersten Ursprunge der Tragödie

gödie her, da diese aus den Festen des Bacchus entsprung. Denn Episode bedeutet eigentlich, wie Pollux und Suidas anführen, eine fremde und eingeschobene Sache, die mit der Hauptsache keine Verknüpfung hat. Weil also die ganze Tragödie in Ansehung der gottesdienstlichen Gesänge des Bacchus eine eingeschobene Sache war, der Chor aber damals noch das Lob des Bacchus besang, so ward alles, was zwischen den Gesängen des Chores eingeschlossen war, und folglich die ganze Tragödie, Episode genannt. Nach der Zeit schränkete man den Begriff genauer ein, und Episode heißt bey dem Aristoteles (im zwölften Capitel), das Stück der Tragödie nach dem ersten Gesange des Chors, bis auf die Auflösung, welche gemeiniglich nach dem letzten Gesange erfolgete. Nach einer jüngeren Bedeutung bezeichnet Episode ein jedes Stück der Tragödie, das zwischen zween Gesängen des Chores eingeschlossen ward, welches die Römer einen Actus, und wir einen Aufzug nennen. Nach der neuesten Bedeutung endlich, die auch zu unsern Zeiten gewöhnlich ist, heißt Episode eine fremde und eingeschobene Begebenheit, die nicht nothwendig zur Haupthandlung gehöret, dergleichen im Cato die Liebe der Arsenen und des Pharnaces ist. Diese letztere Bedeutung hat zwar kein so großes Ansehen des Alterthums, aber eben so viel Grund in der Etymologie für sich, als die übrigen. Nur fragt es sich, in welchem Verstande Aristoteles hier die Episode betrachte? Aus der Zusammenhaltung mit dem zwölften Capitel erhellet, daß der Philosoph das Wort Episode an beyden Orten nicht in einerley Bedeutung nehmen müsse. Denn nach dem zwölften Capitel hat das Trauerspiel nur eine Episode, hier aber wird vieler Episoden gedacht. Herr Aubignac hat gleichsam den Fluch auf alle diejenigen geleget, welche den neuesten Begriff der Episode im Aristoteles suchen wollen [y]). Ich glaube auch, daß er Recht hat, und Herr Dacier sich irret, wenn er dem Aristoteles diesen Verstand beyleget. Denn, wäre die-

y) Aubignac Pratique du Theatre.

dieses die Absicht des Philosophen, so hätte er nicht fodern müssen, daß die Episoden unter sich verbunden seyn, sondern daß sie mit der Haupthandlung in Verknüpfung stehen sollten: weil zwo Episoden, nach der neuesten Bedeutung, nicht nothwendig unter sich einen Zusammenhang zu haben brauchen, sondern zureichend ist, wenn sie mit der Hauptsache verbunden sind. So sind in Miltons verlornem Paradiese die Schöpfung des Menschen, und der Fall der Engel, zwo Episoden, die unter sich keinen andern Zusammenhang haben, als daß sie beyde in der Macht eines Schöpfers ihren Grund haben, mit der Haupthandlung aber unzertrennlich zusammenhangen. Aristoteles muß folglich durch Episoden hier die Theile der Handlung, aus welchen dieselbe zusammengesetzet wird, verstehen, und etwa dasjenige, was wir itzt Aufzüge nennen, und tadelt, wenn diese nicht natürlicher oder wahrscheinlicher Weise auseinander fließen, und in kettengleicher Verbindung zum gemeinen Zwecke führen.

131) **Schlechte Poeten begehen diesen Fehler — zu brechen.** Griechenland hatte die Wettstreite und Preise nicht bloß den Uebungen des Leibes ausgesetzet, auch die Wissenschaften hatten eine gleiche Bestimmung. Die Dichter stritten sowohl um den Preis, als die Comödianten. Da nun die Poeten vermuthlich die Rollen ihrer Freunde unter den Comödianten vergrößern, und sie in den Stand setzen wollten, ihre Stärke in der theatralischen Kunst zu zeigen, so mußte solches auf Kosten des ganzen Zusammenhanges geschehen, indem manche Personen mehr reden mußten, als ihnen nach der Wahrscheinlichkeit zukam, und Zwischenbegebenheiten erdichtet wurden, die zum Wesen des Stückes nicht gehöreten. Jedoch ist dieses nur eine gewagte Muthmaßung, die aber einen Schein der Gewißheit erhält, weil sonst diese Stelle des Aristoteles keinen bequemen Verstand annimmt.

132) **Das Trauerspiel ist nicht bloß die Nachahmung — abhangen.** Aristoteles hat oben die Erklä-

klärung des Trauerspiels gegeben, daß es die Nachahmung einer vollständigen Handlung sey, vermittelst welcher, durch Erregung des Schreckens und Mitleidens, die Leidenschaften gereiniget werden. Er hat abgehandelt, was eine vollständige Handlung sey, er kömmt nun auf das zweyte Stück, nämlich das Mitleiden und Schrecken, weil eine vollständige Handlung für sich allein kein Trauerspiel ausmachet, wofern sie nicht mit Leidenschaften verknüpfet ist. Die Verknüpfung der Begebenheiten muß unerwartet seyn, weil sie sonst kein Schrecken wirket, als welches nur durch einen unvermutheten Erfolg entsteht. Ich weiß aber nicht, ob das Unerwartete auch zu Erregung des Mitleidens nothwendig erfodert werde, denn ob es zwar durch plötzliche Zufälle gleichfalls gewirket wird, so kann es doch auch durch langsam auf einander folgende Begebenheiten entstehen. Meine Seele empfindet ein Mitleiden sowohl mit der Alzire, wozu mich das ganze Trauerspiel bereitet, als mit dem Oedipus, welcher plötzlich unglücklich wird.

Die Verknüpfung der Fabel ist in Ansehung des Unerwarteten dem Charakter und den Sitten völlig entgegen gesetzet. Soll ein Charakter gut gebildet heißen, so muß ich die Entschließungen des Menschen, in diesem, oder jenem Falle voraus sehen können. Ich sehe voraus, daß der alte Horaz die Flucht und das Leben seines Sohnes mit Schmerzen hören wird. Ich weiß vorher, daß Brutus die Zärtlichkeit eines Sohnes der Liebe des Vaterlandes aufopfert. In der Verknüpfung und Folge der Begebenheiten hingegen ist es ein Fehler, wenn man vorher einsehen kann, was für Begebenheiten erfolgen werden. Es wäre solches noch eher zu verzeihen, wenn sich solches nur in Romanen fände, wo man bey Meldung einer Schiffahrt ohnfehlbar die algierischen Räuber, oder eine wüste Insel, zu Gesichte bekömmt, und wo der zum Sclaven gemachte Liebhaber seine Schöne in dem Serail seines Herrn mit unverletzter Keuschheit antrifft. Allein auch in den Trauer- und Lustspielen finden sich dergleichen Alltagsverknüpfungen, welche

an sich vielleicht reizend seyn können, durch einen allzuhäufigen Gebrauch aber ihre Anmuth verloren haben. Schildert uns Terenz, und Plautus, einen Vater und Sohn, so können wir gewiß seyn, daß der erste von dem letzteren, durch Beyhülfe eines Sclaven, werde betrogen werden. Der größte Theil von den neuern Lustspielen führet Verliebte auf, denen sich die Aeltern, oder Verwandten, zwar widersetzen, deren Widerstand aber durch, gemeiniglich sehr einförmige, Betrügereyen gebrochen und vereitelt wird. In den Trauerspielen findet sich dieses so häufig nicht. Cato, Brutus, Mahomet, Phädra, sind voll von unvermutheten Begebenheiten. Viele andere aber hingegen lassen den Erfolg der Dinge fast mit Gewißheit voraussehen.

133) Auch selbst unter den Zufälligen — geschehen zu seyn. Wäre es erlaubt, den Zufall zum Triebrade der Begebenheiten zu machen, so wäre, wenn eine von den handelnden Personen dem Dichter beschwerlich geworden, nichts bequemer, als dieselbe durch Donner und Bliz, oder sonst auf andere Art, tödten zu lassen, so wie der Verfasser des Lustspiels, der Bocksbeutel genannt, denselben aus Aergerniß am Schlage sterben läßt. Allein, gesetzt, daß auch zufällige Begebenheiten vorgestellet werden, so müssen doch dieselben mit einer gewissen, und in die Augen fallenden Absicht verknüpfet seyn, oder wenigstens zu seyn scheinen. Daß das Blut eines hingerichteten Menschen eine nahe stehende Säule besprützet, ist sehr zufällig, und zieht keine Aufmerksamkeit auf sich: daß aber Cäsars Blut die Bildsäule des Pompejus besprützet, ist zwar auch etwas zufälliges, scheint aber eine höhere Absicht zum Grunde zu haben, und erwecket daher Bewunderung. Eine ähnliche zufällige Begebenheit, die eine geheime Absicht in sich zu schließen schien, war es, da sich Brutus mit dem Dolche ermordete, womit er den Cäsar getödtet hatte. Unser Philosoph führet das Beyspiel des Nicys an. Dieser war Regente zu Argos, und ward nach dem Zeugnisse des Plutarch, in einem Aufruhr getödtet. Victorius meynet

zwar,

zwar, Aristoteles sage; er sey heimlich, und durch Betrug aus dem Wege geräumet worden. Allein Aristoteles saget nur von seinem Mörder, daß er Ursache an dem Tode Mitys gewesen, welches sich eben so gut von einem Aufruhre verstehen läßt. Die Bildsäule des Mitys erschlug einige Zeit darauf den Mörder ihres Urbildes, da er mit Betrachtung derselben beschäfftiget war.

134) **Die Fabeln werden in einfache — entwickelt.** Aristoteles zeiget den Unterscheid der Fabeln selbst. So wie sich die Handlungen in einfache und zusammengesetzte unterscheiden, so theilen sich auch die Fabeln, als Nachahmungen derselben in gleiche Classen. Eine Fabel, in welcher sich weder Glücksänderung, noch Erkenntniß verlorner oder unbekannter Personen findet, heißt einfach. Dacier führet, zu Beyspielen einfacher Handlungen, den Ajax und Philoktet des Sophokles, die Medea und Hekuba des Euripides, und die Ilias und Aeneis, an. Wenn man saget, eine Fabel sey einfach, so versteht man nicht die Einheit der Handlungen, als welche auch in zusammengesetzten Fabeln seyn muß, sondern das Einfache bezieht sich nur auf den Erfolg der Hauptfabel, wenn derselbe nämlich weder durch Glücksänderung, noch Wiedererkenntniß, gewirket wird. Dieses hindert nicht, daß nicht in den Episoden eines Trauerspiels, oder Heldengedichtes eine Verwickelung Statt finden könne. Ein Beyspiel giebt der Leonidas des Herrn Glovers. Die Haupthandlung ist einfach, da hingegen in den Episoden sich Verwickelungen finden.

135) **Eine zusammengesetzte — auflöset.** In einer zusammengesetzten Handlung zeiget sich die Glücksänderung und Erkenntniß, entweder einzeln oder zusammengenommen. In dem Oedipus und Mahomet sind beyde zusammen: in der Alzire, Iphigenia in Aulis ꝛc. ist die Glücksänderung allein. Von den Stücken des großen Corneille sind wegen seiner besonderen Grundsätze, die meisten ohne Wiedererkenntniß. Ich glaube, daß es, entge-

gengesetzten Theils, zwar wohl möglich, auch nach den kritischen Regeln erlaubt, doch aber schwer sey, ein Trauerspiel, durch eine Wiedererkennung ohne Glücksänderung, zu endigen. Wenigstens sind wenige Beyspiele davon.

136) **Welche Auflösung sich auf die Zusammensetzung — verbunden sind.** Ohngeachtet aller Verehrung, welche ich für die Verdienste der Alten hege, muß ich doch gestehen, daß die Auflösung vieler neuern Trauerspiele ihre Auflösungen übertreffe. Man darf nur den **Hippolyt** des **Euripides** mit **Racinens Phädra** vergleichen. Hier entsteht die Auflösung aus dem Trauerspiele selbst. Die Ersäufung der strafbaren Vertrauten legt den Grund dazu: das, durch das böse Gewissen gewirkte, Geständniß der Phädra macht dieselbe vollständig. Euripides aber kann kein anderes Mittel der Auflösung finden, als das Zeugniß der Diana.

Dagegen finden sich unter den neuern Stücken solche Begebenheiten, die, wider die Vorschrift des **Aristoteles**, mehr der Zeit, als der Ursache nach, mit einander verbunden sind. In Boursaults Lustspiele, sans titre, haben die Zwischenbegebenheiten mit der Hauptsache nichts gemein, und dienen nur die Zeit zu erfüllen. Man sieht aber leicht, daß die Einheit der Handlung wegfallen müsse, wenn die Begebenheiten nur der Zeit, und nicht der Ursache nach, mit einander verbunden sind.

Die Begebenheiten müssen vom Anfange des Trauerspieles zur Auflösung zubereitet werden, und ist es ein Fehler, wenn dieselbe sich, gegen das Ende, allzusehr häufen. So bereitet der **Oedipus** des Herrn **Voltaire**, vom Anfange an, den Leser oder Zuschauer, zu dem erschrecklichen Ende, welches sich nach und nach deutlicher aufkläret. Herr **Aubignac** führet insbesondere **Corneillens Theodora**, als ein Muster in dieser Art, an: tadelt aber die **Rhodogune** von eben diesem Dichter, weil der Leser nicht auf die geschwinde Wirkung des Giftes zubereitet worden. Euripides begeht einen gleichen Fehler, wenn er seine Me-

dea sich durch die Flucht dieser Prinzeßinn vermittelst eines von der Sonne gesandten Wagens, endigen läßt, ohne vorher seine Zuschauer von der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit dieser Flucht zu überführen. Denn ob zwar die Begebenheiten nicht vorher müssen eingesehen werden können, so muß doch der Saame derselben in dem vorhergehenden liegen.

137) Die Peripetie oder Glücksänderung — zuträgt. Soll alles, was auf der Bühne vorgestellet wird, die Affecten erregen, oder unterhalten, so muß die Glücksänderung gleichfalls, diesem Endzwecke gemäß, eingerichtet werden. Die Glücksänderung überhaupt geschieht, wenn entweder die glücklichen Umstände der Hauptpersonen in unglückliche verwandelt werden, oder das Unglück sich in Glück verkehret. Oedipus, Hippolytus, Brutus, Cato, sind Beyspiele von dem ersten Falle, und Iphigenia in Tauris und Alceste von dem zweyten. Es versteht sich von selbst, daß hier nur von den Hauptpersonen die Rede sey, denn sonst wird man wenig Stücke finden, darinn nicht, bey etlicher Personen Glücke, andere unglücklich werden. In der Elektra sind Orest und Elektra glücklich, Clytemnestra und Aegisth unglücklich. Das Glück des Antiochus in der Rhodogune ist mit dem Unglück seiner Mutter verbunden. Ueberhaupt aber ist es, wie ich schon oben bemerket habe, nicht unbedingt nothwendig, daß in jedem Trauerspiele eine Glücksänderung sey.

Die Glücksänderung muß wahrscheinlich oder nothwendig seyn: jedoch so, daß diese Wahrscheinlichkeit dem Wunderbaren und Unvermutheten keinen Abbruch thue, weil diese die vornehmsten Merkmaale ihrer Schönheit sind. Man muß hier die einem jeden Lande eigene Wahrscheinlichkeit zu Rathe ziehen. Auf der Bühne zu Athen war die Glücksänderung, im Hippolyt, und in der Iphigenia in Aulis, wahrscheinlich; auf der unsrigen würde sie es nicht seyn.

138) **Im Oedipus erfolget dieselbe — erhalten.** Aristoteles giebt zwey Beyspiele von Glücksänderungen. Das erste ist vom **Oedipus.** Der corinthische Abgeordnete glaubte die Furcht des **Oedipus** zu heben, welche er wegen des zu begehenden Vatermordes empfand, gab aber hingegen Gelegenheit, den **Oedipus** von der Gewißheit seiner verübten Blutschande zu überführen. **Lynceus** war ein Trauerspiel des **Theodektes**, als welchem Dichter es **Aristoteles** unten im achtzehnten Capitel namentlich zuschreibt. **Fabricius** hat dieselbe, in dem Verzeichnisse der Trauerspiele des **Theodektes**, vergessen. **Theodektes** lebte noch zur Zeit des **Aristoteles**, schrieb 50 Tragödien, so verloren gegangen, und war Ueberwinder in einem Wettstreite bey Mausolus Grabe. Nach seinem Tode krönte Alexander noch seine Bildsäule. Man weiß den Inhalt seines Lynceus nicht. Es ist aber glaublich, daß die Danaiden Anlaß dazu gegeben, da nämlich Danaus die ihm aufgedrungenen Schwiegersöhne durch seine Töchter tödtete, die einzige Hypermnestra aber des Lynceus verschonte. Danaus wollte demnächst den Lynceus nichts destoweniger hinrichten lassen, und der Vollziehung der Todesstrafe beywohnen, ward aber selbst getödtet. Dacier will, daß es durch einen Aufruhr des Volkes geschehen sey. **Gombault**, der eine Tragödie hievon geschrieben, läßt den Danaus durch Lynceus Hand selbst getödtet werden, welches Dacier tadelt. Ich werde weiter unten davon handeln.

139) **Die Erkennung ist, wie schon — wirket.** Ob zwar ein Trauerspiel ohne Erkennung verlorner oder unbekannter Personen seyn kann, so ist doch diese eines von den hauptsächlichsten Stücken, das die Leidenschaften der Menschen in der Tragödie erreget. Der große Corneille behauptet zwar, daß die Wiedererkenntniß ein großer Zierath eines Trauerspiels sey, aber nicht weniger große Unbequemlichkeiten mit sich führe [z]). Unter allen seinen Stü-

z) Corneille.

Stücken ist daher nur Heraklius das einzige, worinn sie herrschet; wie sie denn überhaupt bey den neueren Dichtern seltener ist, als bey den Alten. Corneille hat an Statt der Wiedererkenntniß, nur durch erhabene Charaktere, nicht so sehr die Affecten zu erregen, als vielmehr Bewunderung zu erwecken gesuchet, und insbesondere den Streit der Leidenschaften ins Licht gesetzet. Allein, nach dem Bekenntnisse vieler ihn und seine Verdienste verehrender Kunstrichter hat er öfters vielmehr Redner und Sophisten, als theatralische Personen, aufgeführet. Mich dünket, daß die Wiedererkennung dazu diene, dem Zuschauer schreckensvolle Handlungen vorzustellen, und den Helden abscheuliche Handlungen begehen zu lassen, ohne daß er desfalls den Haß des Volkes verdiene. So tödtet Seide, in Voltairens Mahomet, seinen Vater Zopir unbekannter Weise, und erwecket, statt des Hasses, ein allgemeines Mitleiden gegen sich. Nächstdem ist nichts zur Auflösung geschickter, und zugleich wunderbarer, als die Wiedererkenntniß. Ein großer Kunstrichter glaubet [a]); „die Wiedererkenntniß, „stehe in allen Orten der Fabeln wohl: wo sie von dem Zuschauer erwartet werde, setze sie ihn in eine gewisse Ungeduld nach dem Ausgange, die ihn überaus sehr einneh„me.„ Eine vorherige Wissenschaft der Wiedererkenntniß ist zwar überhaupt den Regeln zuwider, weil das Unerwartete eine Haupteigenschaft der Erkennung ist, indem sonst Furcht und Mitleiden selten einen ernsthaften Eindruck machen, wenn der Ausgang schon bekannt ist. Doch können Umstände seyn, da eine vorherige Wissenschaft der Erkennung dazu dienet, den Zuschauer desto eifriger an der Handlung Theil nehmen zu machen. Seidens Mord an dem Zopir begangen würde nur Abscheu gegen den ersten erwecken, wenn nicht die Wissenschaft, daß er sein Sohn sey, Mitleiden gegen ihn und Schrecken in der Brust des Zuschauers rege macheten.

Man sieht leicht, daß, bey der Wiedererkennung, nur von den Hauptpersonen die Rede sey. Eine Wiedererkennt-

a) Critische Briefe p. 16.

niß unter den Nebenpersonen würde die Aufmerksamkeit der Zuschauer von den Hauptpersonen abziehen, und sie in die Schicksale der Nebenpersonen stärker verwickeln, als die Absicht der Tragödie erlaubet.

Die Erkenntniß ist fehlerhaft, wenn sie die Personen in der vorigen Stellung und Gesinnung läßt. Sie muß, wie Aristoteles saget, entweder den Haß in Liebe, oder die Liebe in Haß, verändern, und überhaupt von großen Veränderungen vergesellschaftet seyn. Weil Aristoteles von der Wiedererkennung fodert, daß sie Liebe oder Haß wirken soll, so dünket mich, man könnte in dieser Absicht, eine zweyte Gattung der Wiedererkennung ausfündig machen, nämlich die Erkenntniß des Charakters, welche Haß und Liebe oft mit stärkerem Maaße wirket, als die Erkenntniß der Personen. Was für Veränderungen gehen nicht in dem **Mithridat** und **Phädra** des **Racine** vor, so bald **Mithridat** den Charakter des **Xiphares**, und **Theseus** den Charakter der **Phädra** erkennet? Was für Veränderungen in der **Zaire**, so bald **Orosman** den wahren Charakter der **Zaire** weiß? Ich will dadurch nicht behaupten, daß die Erkenntniß eines vorher unbekannten und versteckten Charakters allein die Auflösung eines Trauerspiels ausmachen könne, allein sie kann doch wenigstens einen großen Antheil daran haben, und eine fruchtbare Quelle des Hasses und der Liebe seyn. In dem Lustspiele zeiget sich dieses aufs deutlichste, als woselbst die ganze Auflösung sich oft auf die Kenntniß eines Charakters gründet. In dem **Undankbaren**, einem Lustspiele des Herrn **Destouches** ist die Glücksänderung eine Folge der Entwickelung des wahren Charakters von Damis; und eine gleiche Wirkung hat in dem **Unbescheidenen** des Herrn **Voltaire** der entdeckte Charakter der Hauptperson des Lustspiels.

140) **Die schönste Art der Erkenntniß — Oedipus.** Nach dem genauen Wortverstande ist eine jede Erkennung eine Peripetie, weil sie nothwendig eine Veränderung hervorbringt. **Aristoteles** aber versteht durch

Peri-

Peripetie eine Glücksänderung, die mit der Auflösung des Knotens im ganzen Stücke einen Zusammenhang hat. Je unvermutheter und wunderbarer die Auflösung eines Stückes ist, desto vollkommener und schöner ist sie auch, und desto lebhafter ist ihr Eindruck. Es dienet dieses die Grade der Vollkommenheit aller Erkennungen zu bestimmen. Auf der **ersten** Stufe der Vollkommenheit steht die Erkennung, aus welcher die Glücksänderung unmittelbar fließt: es ist kein Zweifel, daß diese stärker, als die übrigen Arten, auf das Herz wirken, und wunderbarer scheinen müsse. Oedipus Erkenntniß seiner selbst ist hierin vortrefflich, indem sie ihn auf einmal aus dem glücklichsten Zustande in den unglückseligsten stürzet. Die **zweyte** Gattung der Erkennungen besteht aus denen, welche die Glücksänderung nur einige Zeit hernach wirken, aber nicht unmittelbar mit sich verknüpfen. Die **Elektra** und **Iphigenia in Tauris** geben Beyspiele davon. Bey der **dritten** Ordnung der Erkennungen folget die Erkennung erst auf die Glücksänderung, als in dem **Heraklius** von **Corneille**, dem **Mahomet** von **Voltaire**. In der **vierten** Classe der Erkennungen hat endlich die Erkenntniß gar keinen wirklichen Einfluß in die Glücksänderung. Die Nachricht, welche Brutus erhält, daß er ein Sohn Cäsars sey, hat keinen weitern Einfluß in die Vollziehung des Mordes, oder die Glücksänderung, als daß es den Werth des Opfers, welches Brutus der Freyheit brachte, erhöhet.

141) **Zwar giebt es auch andere — nicht.** **Aristoteles** handelt hier, ohne Zweifel, wider die Regeln einer guten Methode. Er hatte angefangen, von den Wirkungen und dem Orte der Erkennungen zu reden, verläßt aber plötzlich diese Materie, und fällt auf die Mittel, wodurch die Wiedererkenntniß gewirket wird. Diese Mittel sind, wie der Philosoph saget, oft leblose Dinge. Bey dem **Terenz** ist es ein Ring, bey dem **Sophokles** und **Aeschylus** die Haare des Orestes, in des Marchesen **Maffei Merope** ist es auch ein Ring.

142) **Die vorbesagte Art aber ist die vorzüglichste — bestimmt.** Aristoteles scheint die Erkenntniß durch leblose Dinge ganz herunter zu setzen: allein wenn dieselbe in der Fabel selbst gegründet ist, und die Glücksänderung wirket, so gehöret die Erkennung durch leblose Dinge zu der ersten und vollkommensten Art der Erkennungen.

143) **Die Wiedererkenntniß setzet — zu werden.** Die Erkennung ist einfach oder doppelt; dieses Einfache oder Doppelte geht hier auf die Personen, und nicht auf die Handlung. Eine einfache Erkennung ist, wo nur eine Person erkannt wird, als Arsene in dem Cato des Herrn Gottsched, und die Erkennung höret nicht auf einfach zu seyn, ob sich gleich Porcius als Bruder, Cato als Vater der Arsene erkennet: denn es sind nicht neue Personen, sondern nur neue Verhältnisse. Wenn sich aber von beyden Seiten jemand erkennet, ist die Erkenntniß gedoppelt, wenn auch gleich mehr als zwo Personen darinn begriffen sind. Aristoteles gedenkt der Erkennung des Orestes und der Iphigenia. Orestes erkannte die Iphigenia durch einen Brief nach Griechenland, welchen sie dem Pylades mitgab, und ihm zugleich dessen Inhalt eröffnete. Die Erkennung des Orestes durch die Iphigenia geschieht aber erst nach einem langen Wortwechsel, und ist eben so frostig, als die Wiedererkenntniß des Ulysses von der Penelope.

144) **Das dritte ist die Leidenschaft — Martern sind.** Aristoteles versteht hier die Empfindungen wirklicher Schmerzen, unter der Benennung der Leidenschaften. Er machet die Glücksänderung, Erkenntniß und Leidenschaft zu wesentlichen Stücken der Fabel, wiewohl es nicht allemal, wenigstens nicht alle drey zusammengenommen, wirkliche, sondern oft nur mögliche Theile der Fabel sind. Denn es ist nicht nothwendig, daß die Glücksänderung, Erkenntniß ꝛc. in einem jeden Trauerspiele mit einander verbunden sind. Ueberhaupt möchte es ein wenig seltsam scheinen,

nen, daß unser Kunstrichter das Wesen der Fabel in diesen Stücken setzet, da die Glücksänderung und Erkenntniß nur einen, und zwar gemeiniglich den letzten Theil des Trauerspiels einnimmt. Allein weil alle vorhergehende Auftritte mit denselben verbunden sind, und auf sie führen müssen, so hat er sie mit den Theilen, wozu sie gleichsam nur die Vorbereitung sind, als ein Ganzes angesehen. Sonst ist freylich die Eintheilung der dramatischen Fabel in die Knüpfung und Auflösung des Knotens natürlicher.

145) **Die Theile aber, welche seine äußere Form — Chor.** Nach Abhandlung der innerlichen Theile des Trauerspiels, welche durch die ganze Fabel gehen, oder vielmehr die Fabel ausmachen, geht **Aristoteles** zu den äußerlichen Theilen partibus quantitatiuis fort, welche, zwar nicht in unserer, aber doch in der griechischen Tragödie, nothwendig waren, und einen gewissen bestimmten Platz einnahmen. Ich gehe mit Furcht an die Erklärung dieser Stelle, weil mich dieselbe verbindet, in die darüber entstandene Streitigkeit zweener großen Männer hineinzugehen. **Aubignac** beschuldiget den **Aristoteles**, daß er das Theater der Griechen nicht verstanden, oder wenigstens, bey der in unserm Texte liegenden Eintheilung, nicht vor Augen gehabt [b]). **Dacier** nennet ihn desfalls einen verwegenen Schriftsteller, sieht die Beschuldigung des Aristoteles beynahe als eine Gotteslästerung an, und giebt endlich dem Herrn **Aubignac** selbst eine Unwissenheit des griechischen Theaters Schuld. Ich werde bey jedem Theile des Trauerspiels besonders von dieser Streitigkeit reden.

Dacier zieht die von unserm Kunstrichter angegebene Abtheilung der griechischen Schauspiele in vier Stücke, der lateinischen Abtheilung in fünf Actus oder Aufzüge weit vor: weil die griechische Abtheilung sowohl die Ausdehnung als die unterschiedene Natur, jeder besonderen Theile bemerke, da hingegen die lateinische Abtheilung nur die Ausdehnung bezeichne, und vielmehr fünf Handlungen, als eine, anzuzeigen scheine. Es ist nicht gnug, fährt Herr

b) Aubignac Pratique du Theatre.

Dacier fort, mit dem Horaz bloß zu sagen; daß ein dramatisches Gedicht 5 Aufzüge haben müsse:

Neue minor, seu sit quinto production actu
Fabula. - - - - -

Allein zum Unglück hat **Aristoteles** eben so wenig einen Beweis von seiner Eintheilung, als Horaz von der seinigen, gegeben. **Dacier** beruft sich desfalls auf die verlornen Bücher unsers Kunstrichters, und glaubet, **Vitruvius** habe aus diesen den Grund genommen, welchen er angiebt; nämlich, daß die comischen Poeten die Zwischenräume ihrer Fabeln nach der Seitenzahl eines Cubus abgemessen, oder in sechs Stücke abgetheilet. Durch diese sechs Stücke versteht **Dacier** den Prologus, Exodus, und die vier Gesänge des Chors, welche die Episode einschlossen. Mich wundert nicht, daß **Vitruvius** auch die Ursachen und Gründe der Dichtkunst aus seiner Schooßwissenschaft herholen wollen: dieses ist allezeit die Gewohnheit der Gelehrten gewesen. Ich zweifle aber, daß die ersten Erfinder dieser Abtheilung auch schon so geometrisch gedacht haben. Wäre dieses, so müßten die sechs Theile, nach dem Verhältnisse der Seiten eines Cubus, auch von gleicher Größe seyn, welches der Prologus zum wenigsten nicht war. Die Natur selbst war es, wie ich glaube, die die Griechen lehrete, daß das Trauerspiel in Theile müsse unterschieden werden; eben diese aber hat auch den Lateiner unterrichtet. Das menschliche Gemüth ist nicht zu einer beständigen Aufmerksamkeit auf einerley Sache gemacht, es wird müde, wenn es zu stark angestrenget wird. Da nun die Schauspiele überhaupt, und insbesondere die Trauerspiele eine Menge wichtiger Begebenheiten vorstellen, so ist es vernünftig, daß diese nicht ohne Aufhören auf einander folgen, sondern, zur Ermunterung der Aufmerksamkeit, dem Gemüthe einige Ruhe gegeben werde. Dieses ist der Grund der Gesänge des Chors bey den Alten, und der unterschiedlichen Aufzüge bey den Lateinern und bey uns. Weil aber, nach den Gesetzen so wohl der Kunstrichter, als der Vernunft selbst, keine

keine Person ohne Ursache auf das Theater kommen, noch abgehen, noch weniger aber die ganze Bühne ohne hinreichenden Grund leer gelassen werden soll, so fließt hieraus von selbst, daß die Gesänge des Chors bey den Alten, und die Aufzüge bey uns nicht von der Willkühr des Dichters, sondern von der Beschaffenheit der Materie abhangen, und sowohl die Länge, als den Innhalt der Theile, einer dramatischen Fabel bestimmen müssen. Findet man Stücke, darin dieses nicht beobachtet ist, darin ein Aufzug ohne Ursache aufhöret, und ein anderer ohne Ursache anfängt, so ist dieses ein Fehler des Dichters, nicht aber der Theilung selbst, es mag nun solches die griechische, oder lateinische, seyn. Ein Aufzug darf sich also nicht endigen, als 1. wenn eine wichtige Handlung, die zum Wesen der Fabel gehöret, soll vorgenommen werden, zu deren Vollziehung aber Zeit erfodert wird: dergleichen der Befehl des **Oedipus** bey dem **Voltaire** ist, den Pharbas herbey zu holen, wodurch sich der erste Aufzug schließt; 2. wenn eine wichtige Begebenheit erfolget, die den längern Aufenhalt der wirklich redenden und handelnden Personen, an dem Orte der Handlung, nicht verstattet. In dem **Mithridates** des **Racine** schließt sich die Unterredung der Monime, des Pharnaces und Xiphares, und mit derselben der erste Aufzug, durch die ihnen allerseits fürchterliche Ankunft des Mithridates. In der Zaire vom **Voltaire** schließt sich der zweyte Aufzug durch einen ausdrücklichen, und auf wahrscheinliche Ursachen sich gründenden Befehl des Sultans an die handelnden Personen, den Ort ihrer Unterredung zu verlassen; 3. wenn eine Handlung nothwendig oder wahrscheinlicher Weise soll vorgenommen, aber an dem Orte der Unterredung, nicht bequem vollzogen werden kann. So schließt sich der zweyte Aufzug des **Oedipus**, weil dieser unglückliche Prinz in den Tempel geht. Es ist aber ein Fehler, wenn sich der Aufzug, wegen einer solchen Handlung, schließt, welche eben so gut öffentlich vollzogen werden könnte. Durch einen ähnlichen Fehler schließt sich der dritte Aufzug im

Oedipus des Herrn Voltaire. Oedipus geht mit Jokaste hinein, um wegen seiner Zweifel von derselben Erläuterung einzuziehen. Allein diese Erläuterung war nicht geschehen, sondern erfolget erst hernach im vierten Aufzuge. Endiget sich ein Aufzug auf eine andere Art, oder sind die dazu Gelegenheit gebenden Begebenheiten nicht in der Fabel gegründet, so ist es ein Fehler, welchen auch große Dichter nicht allemal verhütet haben. Ein solcher Fehler ist es, wenn in der Zayre vom Voltaire der erste Aufzug sich schließt, weil Orosman eine Stunde auf seine Reichsgeschäffte wenden will: wie denn überhaupt in diesem ganzen Trauerspiele nur etwa ein Aufzug ist, der sich nach den Regeln endiget. In dem Tode des Cäsars von eben diesem Dichter schließt sich der erste Aufzug ohne einige Ursache. Cäsar und Antonius reden ganz geruhig, und gehen ohne Ursache davon. Der zweyte schließt sich besser, indem Brutus dem Cäsar folget, um ihn der Republik zu gewinnen. Racine ist hierin vortrefflich. Im Mithridates, z. B. machet die Ankunft des Mithridates den Schluß des ersten; die Liebe der Monime gegen Xiphares, ihre Flucht vor ihm, und seine Bemühung ihr zu folgen, den zweyten; der Schluß des Mithridates, die aufrührischen Soldaten an die Seite zu schaffen, und sich an seinem Sohne zu rächen, den dritten; die Ankunft der Römer den vierten.

Es ist aber nicht gnug, daß ein jeder Aufzug sich aus tüchtigen Ursachen schließe: er muß auch einen gewissen, ihm eigenen Theil der Fabel enthalten: und da die Verwickelung und Entwickelung das Hauptwerk der Tragödie ist, so muß ein jeder Aufzug die Verwickelung befördern, oder sich auch der Entwickelung um ein merkliches nähern. Der erste Aufzug muß etwa den Zustand der Sache, und den Endzweck der Personen entdecken; ein anderer Aufzug muß die Hindernisse erklären, die der Erreichung dieses Endzwecks im Wege stehen; noch andre müssen die Hindernisse aufs höchste treiben, oder auch neue Hindernisse erwecken; der letzte enthält endlich die Auflösung des Knotens. In den besten Stücken sehen wir, daß die Aufzüge nicht nach

Gutdünken,

Gutdünken, oder dergleichen Anzahl Verse abgeschnitten, sondern nach der Materie eingerichtet sind. Die schönste Abtheilung der Aufzüge ist, wenn der Anfang eines jeden neuen Aufzuges neue Hindernisse erwecket, das Ende aber sich der Entwickelung zu nähern scheint, welche aber der folgende Aufzug durch andere Hindernisse wiederum entfernet. So entwickelt sich der **Oedipus** des **Voltaire** mit jedem Aufzuge deutlicher. In dem **Undankbaren** von **Destouches** aber führet jeder Aufzug den Zuschauer bis an die Entwickelung, und entfernet ihn wieder davon. Auf gleiche Weise ist der **Heraklius** des großen **Corneille** eingerichtet, nur daß er fast ein wenig gar zu räthselhaft ist. Um überzeuget zu werden, daß die besten Trauer- und Lustspiele: in jedem Aufzuge, ein Hauptstück der Handlung ausführen, darf man nur etliche Stücke vor sich nehmen. Z. B. In dem ersten Aufzuge der **Phädra** vom **Racine** entdecket Phädra ihre Liebe gegen den Hippolyt der Oenone; im zweyten dem Hippolyt selbst; im dritten kömmt Theseus wieder; im vierten ist die Beschuldigung des Hippolyt, und sein Elend, und im fünften endlich die Entwickelung enthalten. Hieraus ergiebt sich von selbst, daß die lateinische Eintheilung in fünf Aufzüge nicht so ungereimt sey, als Herr **Dacier** glaubet; obgleich nicht zu leugnen, daß die griechischen Stücke, vermittelst des Chors, besser mit einander verbunden waren. Weil **Aristoteles** die Anzahl der Abschnitte in der griechischen Tragödie bestimmet, so will ich noch etwas weniges von der Anzahl der Aufzüge in den neuern Schauspielen sagen. **Horaz** fodert fünf; fast alle Tragödienschreiber sind ihm gefolget. **Dacier** thut mehr, er will es beweisen [c]). Er legt den Satz des **Aristoteles** zum Grunde; nichts allzugroßes, noch allzukleines könne schön seyn: nun würde ein Trauerspiel über fünf Aufzüge zu groß, unter fünfe zu klein seyn: fünf Aufzüge aber machen die rechte Größe aus. Die Schwäche des aristotelischen Grundsatzes, noch mehr aber die Schwäche der

c) Dacier ad Horat. p. 229.

der darausgezogenen Folge des Herrn **Dacier**, leuchtet jedermann in die Augen. Es ist wahr, drey oder vier Aufzüge können mit statthaftem Grunde als unzureichend angesehen werden, wenn sie nicht gnug Zeit wegnehmen, oder nicht gnug Veränderungen der Begebenheiten enthalten, wiewohl die Länge der Zeit hier nicht so genau in Rechnung kommen darf, sondern nach der Beschaffenheit der Materien, und der davon abhangenden, stärkern oder schwächern Anstrengung der Aufmerksamkeit abgemessen werden muß. Gesetzt nun, daß ein Trauerspiel von drey oder vier Aufzügen, außer einem hinreichenden Maaße der Zeit, den Knoten, vermittelst eben so vieler und wichtiger Begebenheiten, knüpfet, und auflöset, und die Charaktere eben so deutlich aus einander setzet, als ein Trauerspiel von fünf Aufzügen; so sehe ich nicht, warum eine solche Tragödie zu verwerfen seyn sollte, ob sie gleich nicht die geheimnißvolle Zahl 5. an der Stirne hat. Ist nicht der **Tod des Cäsars** in drey Aufzügen eines der schönsten Trauerspiele? da es hingegen in fünf Aufzügen vermuthlich ein schwaches Stück würde geworden seyn. Racine, Metastaßio, Riccoboni und viele andere große Dichter haben gleichfalls kein Bedenken getragen, von der gefünften Zahl abzugehen. Da überdem die Abtheilung in Aufzüge in der natürlichen Eintheilung der Handlung selbst gegründet ist, so würde es eine Unvollkommenheit des Gedichts, und ein Fehler des Dichters seyn, wenn er die Begebenheiten ohne Noth und wider die Wahrscheinlichkeit, entweder vermehren und etwa mit weitläuftigen Gesprächen erweitern, oder ohne gegründete Ursache ihren Zusammenhang von einander reißen wolte, um nur fünf Aufzüge zu machen. Aus allen diesen erhellet, daß die Zahl der Aufzüge oder partium quantitatiuarum willkührlich sey.

146) **Der Chor theilet sich wiederum in drey Stücke.** Im Anfange der Tragödie war der Chor der Haufe derjenigen, welche, dem Bacchus zu Ehren, Lieder sangen, und der Chor machte die ganze damalige Tragödie

gödie und Comödie aus. In den spätern Zeiten aber, da die Schauspielkunst zur größeren Vollkommenheit stieg, war der Chor eine Versammlung solcher Leute, welche sich bey der Handlung, wahrscheinlicher Weise, finden mußten, oder konnten. In dem **Philokter des Sophokles** sind es die Reisegefährten des Ulysses und Neoptolemus: im **Oedipus** die Häupter des thebanischen Volkes, die mit dem Opfer, für das Wohl ihres Vaterlandes, beschäfftiget waren: in der **Iphigenia in Tauris**, die Bediente der Prinzessinn: in dem **Orest** eine Anzahl argischer Mägdchen, welche gekommen waren, die Elektra zu trösten: und in dem **Ajax** die Salaminier, seine Unterthanen. Denn nur solche Personen mußten zum Chore gewählet werden, in deren Gegenwart alle Handlungen ohne Furcht vollzogen werden konnten, und welche Theil daran nahmen. Mußte der Chor wahrscheinlich seyn, so sieht man leicht, daß die Chöre des **Aristophanes**, die aus Fröschen und Wolken bestunden, auch selbst bey den Griechen, höchst unwahrscheinlich seyn mußten, und begreife ich nicht, wie Herr **Aubignac** behaupten kann, daß sie zwar lächerlich, aber der Kunst der comischen Poeten gemäß gewesen.

Der Chor war zwar oft, wie Aristoteles [d]) saget, eine müßige Person, aber mehr durch Schuld des Dichters, als vermöge seiner natürlichen Bestimmung. Billig sollte er mit handeln, wie **Aristoteles** in seiner Dichtkunst fodert, und wir bey den guten Trauerspieldichtern des Alterthums bemerken. In den **Fußfälligen** des **Aeschylus** machen die Danaiden zugleich die Hauptperson und den Chor, und ist, in andern Trauerspielen, der Chor gleich nicht die Hauptperson, so nimmt er doch durch guten Rath und wirkliche Dienstleistung Theil an der Handlung, und ist eigentlich der Sittenlehrer und ehrliche Mann des Trauerspiels.

Man muß einen Unterscheid zwischen den Reden und Gesängen des Chors machen. Der Chor sang nicht beständig. Wir finden in der Elektra, und Iphigenia, daß er

d) Aristoteles Problem. Sect. 19. qu. 49.

er den redenden Personen antwortet: es würde aber lächerlich seyn, sich einzubilden, daß der Chor die Reden der Personen singend beantwortet: sondern das Haupt des Chors, oder der Coryphäus, führete das Wort in aller Namen, wesfalls auch der Chor oft nur in der einzelnen Zahl angeredet wird. Herr Aubignac suchet dieses durch eine Stelle des Aeschylus [e]) in den 7 vor Theben, zu erläutern, woselbst Eteokles dem Chore befiehlt zu singen, zum Beweise, daß sie vorher nicht gesungen haben.

Der Chor sang um die Einheit und den Zusammenhang der Handlung zu erhalten, welcher itzt durch unsere zum Wesen des Trauerspiels nichts beytragende Musik, nicht so bequem beobachtet werden kann, und daher, in den Augen eines ungewohnten Zuschauers, eher die Gestalt vieler Handlungen als einer einzigen, haben wird. Nächstdem sang der Chor, um die Aufzüge oder Theile der Schauspiele zu bemerken, und von einander zu sondern. Er theilete sich oft in zween halbe Chöre, die sich auf dem Theater in zwo Reihen gegen einander stelleten, und sich wechselsweise antworteten. In währendem Singen, bewegeten sie sich entweder von ihrem Orte bis auf die Mitte der Bühne, und so hieß ihr Gesang Strophe; oder sie bewegeten sich wieder zurück, in diesem Falle hieß ihr Gesang Antistrophe. Blieben sie aber ruhig auf ihrem Platze, so ward der Gesang Epodos genannt. Ob aber das Gehen und Zurückkehren des Chors den Lauf und Stillstand der himmlischen Körper abbilden sollen, wie einige Kunstrichter uns überreden wollen, weiß ich nicht: wenigstens glaube ich kaum, daß die Absicht der ersten Stifter der Gesänge des Chors so geheimnißvoll gewesen.

Der Chor mußte, wahrscheinlicher Weise, auf der Bühne seyn und bleiben können. Aubignac glaubet, daß die Schwierigkeit, eine Menge Leute, vor dem Hause der niedrigen Personen, worinn die Handlung der Comödie sich zutrug, stets gegenwärtig zu behalten, die Hauptursache gewesen, warum man den Chor in den Lustspielen abgeschaffet, weil nämlich die

e) Aeschylus in Trag. septem contra Thebas v. 274.

die Handlungen der Comödie nicht wichtig gnug geschienen, die Aufmerksamkeit des Chors zu beschäfftigen. Allem Ansehen nach, hatte Herr Aubignac eine falsche Meynung von der Aufmerksamkeit des Pöbels, und von der Wichtigkeit der Vorwürfe, welche dieselbe reizen. Wenigstens sieht man oft, daß die Erwartung einer geringen Begebenheit, ja ein Nichts, ihn viele Stunden lang an einem Orte halten kann. Sollen aber Handlungen vorgenommen werden, die in Gegenwart des Chors nicht vollzogen werden können, so entfernet sich der Chor unter einem scheinbaren Vorwande. Weil Iphigenia ihren Brief gern ohne Zeugen überliefern will, schicket sie den Chor weg, um Anstallt zum Opfer zu machen. Und weil Ajax sich auf der Bühne tödten soll, dieses aber vor den Augen seiner Unterthanen nicht geschehen konnte, so wird der Chor geschickt entfernet, um seinen Herrn aufzusuchen, und das befürchtende Unglück zu verhüten.

Der Chor tanzte endlich auch auf der Bühne. Dieses war eine Gewohnheit, die durch die Länge der Zeit den griechischen Augen unanstößig geworden war, die aber nicht nur nach unsern Sitten lächerlich seyn würde, sondern die auch, die Vernunft wirklich beleidiget. Denn wie kann ich die Tänze solcher Leute entschuldigen, die einen Augenblick vorher mit verzweiflungs vollen Ausdrücken an dem Unglück der Leidenden Theil genommen, und deren eigenes Schicksal bisweilen von dem Erfolge der Handlung abhieng. Man wirft die Frage auf; ob es zur Volkommenheit der Tragödie gereichen würde, wenn man den Chor wieder einführete. **Aubignac** und **Dacier** erklären sich für denselben: und **Racine** in seiner **Athalia** und **Esther**, und **Voltaire** in seinem **Oedipus** haben sich desselben wirklich bedienet. Es ist wahr, der Chor hat viele Bequemlichkeiten, aber seine Unbequemlichkeiten, sind nicht geringer. Nichts geheimes würde öffentlich vorgestellet werden können. Wie kann man glauben, daß Titus, Antiochus und Berenice, Nero und Britannicus, Cäsar und Brutus,

tus, Arons und Titus, in Gegenwart eben derselben Leute ihre geheimsten Gedanken eröffnen werden, da dieselben nothwendig einem Theile mehr zugethan seyn müssen, als dem andern. Wollte man aber mehr Chöre aufführen, wie Aristophanes gewaget, so würde der größte Vortheil des Chors, nämlich die Fortdauer oder Continuität der Handlung, verloren gehen. Der Chor soll zwar den Sittenlehrer vorstellen, und den Tugendhaften die Gunst des Volkes erwerben; allein die gemeiniglich sehr trockene Moral des Chors kann eben so bequem einer spielenden Person in den Mund geleget werden, und die Gewogenheit der Zuschauer erwerben sich die handelnden Personen durch ihre Handlungen und Reden selbst. Mich dünkt also, daß mehr Gründe gegen, als für, die Beybehaltung des Chors streiten. 1. Eine Person, die nicht handelt, sondern nur redet, ist zur Tragödie ungeschickt, der Chor aber wird gemeiniglich nur redend, und nicht selbst handelnd, eingeführet. 2. Gesetzt aber auch, daß der Chor selbst handele, so müssen doch zu Vollziehung einer jeden Handlung nur so viele Personen angewandt werden, als zur Bewerkstelligung derselben unentbehrlich nöthig sind. Soll nun der Chor mit handeln, so müssen, da derselbe aus vielen Personen besteht, seine Handlungen von solcher Natur seyn, daß sie unmöglich von wenigern Personen, als denen: aus welchen der Chor wirklich besteht, ins Werk gerichtet werden können. Es werden aber wenig Handlungen in den Trauerspielen vorkommen, zu deren Ausführung 15 Personen (als die Anzahl des alten Chores) erfodert werden. Ist aber dieses nicht, so sind die andern Personen des Chors überflüßig und unnöthig. 3. Scheint es lächerlich, in einer ernsthaften Handlung einige Personen reden, andere aber singen zu lassen; es sey denn, daß der chinesische Geschmack, da man alle heftige Leidenschaften durch Singen ausdrücket, auch bey uns eingeführet werden möchte. 4. Unsre meisten Stücke würden unwahrscheinlich werden, weil sie größten Theils, nach Maaßgebung der Natur der Begebenheiten, eine längere

Zeit

Zeit erfodern, als die öffentliche Vorstellung wirklich einnimmt: wesfalls man sich oft den Zwischenraum zwischen den Aufzügen, von der Länge einer Stunde und mehr einbilden muß. Wie ist aber glaublich, daß man sich überreden könne, der Chor werde diese Zeit über sich müßig an einem Orte aufhalten, wo er nichts zu schaffen hat. Gesetzt er singe, so wird sich der Zuschauer doch niemals einbilden, daß, während seines Gesanges, die Begebenheiten wirklich geschehen seyn, die in dem folgenden Aufzuge als geschehen angegeben werden.

147) **Der Vorredner (Prologus) ist der ganze — Chores.** Aristoteles zeiget uns vielmehr den Platz, als das Wesen, des Prologus, wenn er saget; es sey das ganze Stück des Trauerspiels vor dem Parodus des Chores. Dieser Prologus ist es eigentlich, um dessen willen **Aubignac** den **Aristoteles** mit der seltsamen Beschuldigung beleget, daß er das griechische Theater nicht verstanden habe. Weil **Aristoteles** den Prologus als ein Stück der Tragödie ansieht, so ist nothwendig, daß er ein wesentliches Stück derselben ausmache, und das Trauerspiel nicht ohne Prologus bestehen könne. Er muß nicht bloß eine Vertheidigung des Poeten, Erbittung eines geneigten Gehörs, oder eine trockene Erklärung des vorhabenden Stücks, enthalten. Ist der Prologus ein Theil des Trauerspiels, so muß derselbe sowohl, als das ganze Trauerspiel, sich in Argos, Theben, oder Ovito, zutragen, und ist es daher ein Fehler, wenn in demselben deutsche oder französische Zuhörer von dem Verlauf einer noch künftigen Handlung unterrichtet worden. Es ist wahr, der Prologus ist eigentlich zum Unterricht der Zuschauer bestimmt, und muß sie in den Stand setzen, das folgende zu verstehen, aber nicht durch eine magere Erzählung, sondern durch die Reden und Handlungen, der in die Handlung verwickelten Personen selbst. Und hierinn liegt der Hauptnutzen des Chores bey den Alten, und der Vertrauten bey den Neuern. Aristoteles saget, der Prologus gehe bis auf den Parodus des

Chors. Der Herr Aubignac machet dagegen den Einwurf; daß folglich **Rhesus**, die **Perser**, und die **Fußfälligen** des **Aeschylus** keinen Prologus haben müßten, weil sie mit dem Chore selbst anfangen. Allein Herr Dacier hat gründlich darauf geantwortet, daß zwar freylich die Personen des Chors den Anfang des Trauerspiels machen, aber eher, als sie der eigentliche Chor sind. Ich glaube, daß Herr **Aubignac** die erste Rede, oder den ersten Auftritt, des Chores auf die Bühne, mit dem ersten Gesange desselben vermischet habe. In den **Fußfälligen** des **Aeschylus** fangen die 50 Danaiden, welche den Chor ausmachen, zwar das Trauerspiel an, und erklären die Ursache ihrer Flucht, obwohl ziemlich unwahrscheinlich, weil, wie es scheint, niemand zugegen ist, der die Erzählung anhöret. Der Parodus, oder erste Gesang des Chores, aber fällt erst in den 41 Vers. In den **Persern** eben dieses Dichters machet auch der Chor, der aus den persischen Satrapen besteht, den Anfang des Trauerspiels, und erzählet den Zustand der Sachen, auf eine eben so unregelmäßige Weise, als in den Danaiden, indem kein Zuhörer vorhanden ist. Der erste Gesang des Chors aber hebt sich nur mit dem 65 Verse an. In dem **Rhesus** des **Euripides** fängt der Chor nicht eher an, in Strophen zu singen, als im 131 Verse, worauf die Antistrophe im 198 folget. Ja, weil dieses Antworten an die handelnden Personen sind, die Gesänge des Chors aber in allgemeinen Betrachtungen bestehen, und moralisch zu seyn pflegen, so habe fast Lust, den ersten Gesang des Chors in der Anrufung des Apollo im 224 Verse zu setzen, als bis dahin auch der wahre Prologus währet. Der zweyte Gesang des Chors würde im 342 Verse; der dritte im 527. der vierte im 692 seyn, worauf denn die Glücksänderung erfolget. **Dacier** giebt zwey andere Beyspiele aus den **Fußfälligen** des **Euripides**, und dem **Oedipus** des **Sophokles**, wo zwar die Personen des Chors zuerst auf der Bühne erscheinen, und den Anfang

fang der Handlung machen, hernach aber erst den eigentlichen Chor formiren, und ihre Gesänge anheben.

Aubignac sagt; Sophokles und Aeschylus haben niemals Prologos gehabt. Wenn man durch Prologus versteht, was Aristoteles dadurch bezeichnet, so ist es unmöglich, daß Herr Aubignac diesen Gedanken hegen kann. Der eigentliche und wahre Prologus ist nämlich die Erklärung des Zustandes der Sachen, worinn sich dieselben, bey dem Anfange der Handlung, befinden. Dieser muß sich in den Schauspielen aller regelmäßigen Dichter finden. In dem Oedipus ist die Erforschung des Mörders vom Lajus, die Handlung: man muß vorher von der Nothwendigkeit dieser Untersuchung unterrichtet seyn, man muß die Personen kennen, und den Theil, welchen sie an der Handlung nehmen. Dieses lehret uns der Prologus. Und der Gesang des Chors hebet nur an, nachdem man eine zureichende Kenntniß von diesen Umständen erhalten. In den 7 vor Theben erklären Eteokles und der Spion den Zustand der Sachen, und in dem Ajax thut das Gespräch zwischen Ulysses, Minerva, und Ajax ein gleiches, und beydes zwar vor der Erscheinung des Chors. Hierinn besteht das Wesen aller Prologen in der griechischen Tragödie, und in allen vernünftigen Schauspielen überhaupt. Will Herr Aubignac solches keinen Prologus nennen, so kömmt der ganze Streit auf einen Namen an, und ist kaum der Mühe werth.

Herr Aubignac wirft ferner ein, „er wisse nicht, „warum dieser Theil der Tragödie, eher als die übrigen „Stücke derselben, Prologus genannt werden solle: denn, „fährt er fort, ob er vor, oder nach dem Chor, ist, macht „zwar eine Veränderung in Ansehung des Platzes, aber „nicht in Ansehung der inneren Natur der Dinge.„ Allein der Prologus ist nicht bloß durch den Ort, welchen er einnimmt, sondern auch durch sein Wesen selbst von dem übrigen Trauerspiele unterschieden. Er hält nicht die Handlung selbst, aber den ganzen Saamen der Handlung in sich, die

andern Theile des Trauerspiels aber begreifen die Handlung selbst, so wie sich dieselbe mit ihren Begebenheiten aus dem Saamen des Prologus entwickelt. Das Gespräche der Antigone und Jsmene, in der Antigone des Sophokles, gehöret nicht eigentlich zur folgenden Handlung; allein es leget den Grund zum Verständnisse derselben. Fast alle Stücke des Sophokles sind auf solche Art gemacht: Euripides ist hierinn weit unter ihm; denn sein Prologus ist an die Zuschauer gerichtet, und wird dadurch ein fremdes, und zum Trauerspiele selbst nicht gehöriges Stück.

Noch ist etwas, den Anfang des Prologus betreffend, zu bemerken. Madius setzet ihn in den Anfang der Erzählung des Unglücks, und insbesondere im Oedipus, in den Worten des Kreon; wir hatten ehemals einen König, mit Namen Lajus. Es scheint aber gegründeter, daß der Anfang der öffentlichen Vorstellung auch der Anfang des Prologus seyn müsse, weil dasjenige, so vor der Erzählung des Unglücks hergeht, schon dienen muß, den Zuschauer darauf zu bereiten. Aus allen diesen fließet von selbst, daß der Prologus des Aristoteles, und der griechischen Schaubühne, ganz was anders war, als dasjenige, was in den lateinischen Lustspielen, Prologus heißt: oder vielmehr, die Comödien der alten Römer hatten einen doppelten Prologus: einen, dem sie diesen Namen wirklich beylegten, welcher in einer Vertheidigung oder Empfehlung des Dichters, und seiner Arbeit, bestand, oder auch zuweilen einen etwanigen Jnhalt der Comödie enthielt; den andern, welchen sie zwar nicht so nannten, der es aber in der That war, nämlich die Erklärung des Zustandes der Begebenheiten, oder die Ausstreuung des Saamens zu Hervorbringung der ganzen Handlung. Man lese den Plautus, und Terenz, um von der Wirklichkeit eines zweyfachen Prologus überzeuget zu werden. In der Andria des letztern hält der so genannte Prologus sich über die Prologos auf; der wahre Prologus aber ist die erste Scene zwischen Simo und Sosia, in welcher der Saame aller folgenden Begeben-

gebenheiten liegt. Ein gleiches bemerken wir auch in seinem Selbstpeiniger.

In den Schauspielen neuerer Zeiten nimmt der wahre Prologus den ersten Aufzug ein, und muß der Schluß des Prologus auch billig den Aufzug schließen. Wird gleich dadurch der erste Aufzug kürzer, als die übrigen, so kenne ich doch auch keine Regel, die uns eine gleiche Länge der Aufzüge auferlegte. In den **Horaziern** des Herrn **Corneille** erklären die Gespräche der Sabina, Julia, Camilla, und Curiatius, den Zustand der Sachen, vor der Erwählung der Horazier und Curiatier zum Kampfe, womit die Haupthandlung selbst angeht: und mit diesen Gesprächen endiget sich der erste Aufzug. In der **Berenice** des Herrn **Racine** dienen die Unterredungen des Antiochus, Arsaces, Phönice und Berenice, zu Erfüllung gleicher Absicht, und schließen gleichfalls den ersten Aufzug. Um endlich auch ein Beyspiel aus einem Lustspiele zu geben, so machen, in dem **Undankbaren** des Herrn **Destouches**, die Neigungen des Cleon und der Isabella, die Absichten des Geronte und Damis, die Verbindlichkeit des letztern gegen Cleon, und seine Liebe gegen Orphise, sowohl den Prologus, als den ganzen ersten Aufzug. Jedoch beobachten nicht alle Dichter eine gleiche Sorgfalt, und bey vielen dringt der erste Aufzug schon tief in die Handlung selbst ein. Allein auch das Beyspiel großer Männer kann einen Fehler gegen die Regeln der Schauspielkunst nicht entschuldigen.

148) **Die Episode ist das ganze Stück — eingeschlossen wird.** Ich habe schon oben gesaget, daß Episode ein eingeschobenes Stück hieße, weil die Tragödie bey den Ceremonien das Bacchus, als etwas fremdes, angesehen wurde. Das ganze Trauerspiel hatte also diesen Namen. Man schränkete es ein wenig enger ein, und belegete mit dieser Benennung das Stück des Trauerspiels zwischen dem ersten und vierten Gesange des Chors; oder, welches einerley ist, von dem Anfange des Knotens, bis an

dessen Auflösung: denn der erste Gesang des Chors fällt nach dem Prologus, der vierte aber gleich vor der Auflösung, wiewohl man auch hier Beyspiele hat, da der vierte Gesang erst auf die Auflösung folget.

149) **Der Ausgang (Exodus) begreift — folget.** Auch gegen den Exodus zieht der Herr Aubignac zu Felde, und will, daß er eben so wenig vernünftig von der übrigen Tragödie unterschieden sey, als die andern vom Aristoteles angegebenen Stücke. „Denn, sagt er, enthält der „Exodus alle Dialogos nach dem letzten Gesange des Chors, „so ist er nichts anders, als unser fünfter Aufzug.„ Ich sehe nicht, warum der Exodus nicht vernünftig von der übrigen Tragödie unterschieden seyn könne, wenn er gleich mit unserm fünften Aufzuge einerley ist. Ich merke hiebey folgendes an.

Unser fünfter Aufzug enthält die Katastrophe oder Entwickelung, wofern er nicht gegen die Regeln der Dichtkunst anstoßen soll. Denn ich habe schon in der 145 Anmerkung bemerket, daß die Aufzüge nicht nach der Größe, oder dem Orte, sondern nach dem innerlichen Inhalte unterschieden seyn müssen. Um von dieser Wahrheit sich zu überführen, darf man nur den fünften Aufzug in den feindlichen Brüdern **Andromache**, und **Britannicus**, von **Racine**, in dem **Cid** von **Corneille**, in **Gottscheds Cato**, **Voltairens Alzire**, **Gellerts Loose** in der **Lotterie**, kurz in allen regelmäßigen Stücken zur Hand nehmen. Der Exodus der Alten enthielt gleichfalls die Katastrophe der Entwickelung, und folgete auf den vierten Gesang des Chors. Der Exodus der Alten, und unser fünfter Aufzug sind folglich in der That einerley. Herr Aubignac [f]) hat hiegegen folgende Einwürfe gemacht. „1. Die Katastrophe „nimmt bisweilen ihren Anfang schon am Ende des vierten „Aufzuges, daß also, falls der Exodus die Katastrophe „seyn sollte, der Exodus durch den Gesang des Chors ge-

„theilet

f) Aubignac Pratique du Theatre.

„theilet würde, welches den Regeln des Aristoteles zuwider „ist. 2. Bisweilen fängt die Entwickelung erst in der „Mitte des fünften Aufzuges an, und also lange nach dem „Gesange des Chors. 3. Endlich endiget sich die Tragö„die zuweilen so gar durch den Gesang des Chors. Wo „bleibt sodann der Exodus„? Ich antworte hierauf; 1. Wenn sich die Entwickelung im vierten Aufzuge, oder in der Mitte des fünften anhebt, so ist solches wider die Natur der Aufzüge, als welche einen gewissen und bestimmten Anfang haben müssen, und können die Fehler einiger Stücke keine Regel, so auf die Natur gegründet ist, umstoßen. Zwar können die völligen Vorbereitungen zur Katastrophe im vierten Aufzuge angebracht werden, aber die Glücksänderung selbst muß erst in dem fünften erfolgen. Oedipus weiß vor dem vierten Gesange des Chors, daß er Mord und Blutschande begangen; allein die eigentliche Glücksänderung, der Tod der Jokaste, die Blindheit des Oedipus, und seine Verweisung ins Elend, folgen erst nach dem Gesange des Chores. Die Glücksänderung in der Alceste, der Tod der Clytemnestra, und des Aegisth, in der Elektra, und der Tod und die Unschuld des Hippolyt in dem Trauerspiele gleiches Namens, folgen alle nach dem vierten Gesange. 2. Es ist zwar wahr, daß der Chor viele Trauerspiele schließt, aber nicht als Chor, sondern als Person. Es ist kein Gesang des Chores aus Strophen und Antistrophen bestehend, sondern nur eine kurze Betrachtung über die vorgestellte Begebenheit, die aus so wenig Zeilen besteht, daß sie unmöglich zu den Gesängen des Chores gerechnet werden kann. In des Euripides Hekuba sind es 4, in Medea 5, im Orest 3. in des Sophokles Ajax 3, in der Elektra 3, im Oedipus 7, und in der Antigone 6 Zeilen.

Dacier giebt eine Ursache an, warum nach der Glücksänderung keine Gesänge des Chors mehr Statt finden; es sey nämlich nicht natürlich, daß man zu Ende einer traurigen Handlung singen, oder singen hören wolle. Allein, wenn die tragische Handlung sich glücklich endet, so sehe ich

nicht, warum der Chor nicht singen sollte. Außerdem aber ist auch der Wohlstand (wenigstens sofern er unsern Sitten gemäß ist) nicht eben allemal das Hauptaugenmerk der griechischen theatralischen Anstalten. Wie unanständig würde es auf unserer Schaubühne nicht scheinen, wenn wir die Thebaner zuerst klägliche Seufzer zu dem Jupiter, zur Befreyung der Stadt abschicken, bald darauf aber tanzen sehen sollten. Die wahre Ursache, daß nach der Glücksänderung nicht mehr gesungen wurde, scheint vielmehr darinn zu liegen, weil die Gesänge des Chors bestimmt waren, die Hauptstücke der Handlung zu bezeichnen: nach der Glücksänderung aber folget kein Hauptstück, und folglich auch kein Gesang des Chors mehr.

150) **Parodus heißt der erste Gesang — Chors.** **Aristoteles** nennet das ganze Chor, weil sonst, außer den Gesängen, nur eine Person aus dem ganzen Haufen redet. Ich habe schon oben gesagt, daß der erste Gesang des Chors von dem ersten Auftritte desselben auf die Bühne unterschieden sey. In der Elektra ist, nach Herrn **Daciers** Bemerkung der Eintritt des Chors bey dem 120. und der Parodus bey dem 475 Verse. In dem Oedipus Coloneus kömmt der Chor im 118, der Parodus aber fängt im 700 Verse an. Jedoch ist nicht zu leugnen, daß es in etlichen Tragödien ziemlich schwer falle, den wahren Parodus gründlich zu bestimmen, wofern man nicht vorher den Prologus oder ersten Aufzug deutlich bestimmet, als nach dessen Endigung er gehöret.

151) **Stasimon begreift alle übrige — ausstoßen.** Stasimon begreift alle Gesänge des Chores, außer dem Parodus, in sich, weil sich Kommoi nicht in allen Tragödien finden. Da in diesen 3 Gesängen Strophen und Antistrophen angetroffen werden, so ist es falsch, daß Stasimon den Namen vom Stillstehen des Chors erhalten. Aristoteles sagt, daß Stasimon ohne Anapäst und Trochäus gewesen. Da wir aber, außer dem Parodus, in unterschiedlichen Gesängen des Chors Anapäste und Trochäos finden,

den, so scheint es fast, daß Stasimon kein Hauptname sey, der alle 3 Gesänge, ohne Ausnahme, unter sich begreift, sondern nur diejenigen Theile dieser Gesänge, die ohne Anapäst und Trochäus sind, es sey denn, daß solche durch ein Versehen sich in die Gesänge des Chors eingeschlichen hätten. Warum aber in dem ersten Gesange des Chors Anapäste und Trochäi seyn müssen, und nicht in den übrigen, scheint nicht leicht auszumachen. In der Beschaffenheit der meisten Tragödien ist wenigstens dieser Unterscheid nicht gegründet. Denn oft sind die Eindrücke des ersten, und einiger von den folgenden Aufzügen gleich, und müssen folglich auch einen gleichen Eindruck auf die Lieder und das Sylbenmaaß des Chors machen.

Kommoi sind die Klagen unglücklicher Personen. Der Chor, der gemeiniglich die Rolle eines ehrlichen Mannes spielet, nimmt Theil an ihrem Unglück, und vermischet seine Klagen mit den ihrigen. Ajax und Oedipus des Sophokles, und die Andromache des Euripides sind von solcher Art.

152) Weil die schönste Einrichtung — Abscheu erwecken. Aristoteles schließt aus seinen vorausgesetzten Gründen. „Die Kette seiner Schlüsse möchte ohngefähr „folgende seyn. Eine Tragödie soll Mitleiden und Schre„cken erwecken, und was zur Erregung dieser Leiden„schaften geschickt ist, gehöret auch für das Trauerspiel. „Glücksänderung und Erkennung erwecken Schrecken und „Mitleiden, und gehören folglich für das Trauerspiel. Sie „finden sich in zusammengesetzten Tragödien, welche daher „die vollkommenste Gattung der Trauerspiele ausmachen. „Mitleiden empfinden wir bey dem Unglücke solcher Leute, „die es entweder gar nicht, oder doch nicht in solcher „Maaße, oder auf die Art zu verdienen scheinen. Schre„cken fühlen wir bey dem unvermutheten Unglücke der „Personen. Bey dem Unglücke vollkommen tugendhaf„ter oder höchstlasterhafter Personen aber findet weder „Mitleiden noch Schrecken Statt.„ Man sieht einen Sprung in dem letzten Schlusse unsers Philosophen. Herr

Dacier hat versucht, die fehlenden Sätze zu erfüllen. Er schließt; „das Mitleiden wird durch unglückliche Begeben„heiten rege, die von der Natur sind, daß sie uns auch be„gegnen können: ein vollkommentugendhafter aber ist durch „seine Tugend so weit über uns erhöhet, daß sein Unglück „von einer andern Art ist, als das unsrige, und bey uns „weder Furcht noch Mitleiden erwecken, sondern nur Ab„scheu zuwege bringen kann. Erreget das Unglück des voll„kommen Tugendhaften weder Mitleiden noch Furcht in un„serer Seele, so kann es auch folglich keine Leidenschaften „reinigen: denn der Zuschauer, welcher die Tugend un„glücklich sieht, murret wider den Erfolg der Dinge, über„läßt sich der Verzweifelung, und bemühet sich nicht, sei„ne Leidenschaften zu bezwingen, sehend, daß er sie unnütz„lich besiegen werde, weil die Tugend nicht weniger ins „Unglück stürzet, als das Laster. Aristoteles hat daher „Ursache gehabt, die Unglücksfälle eines höchst tugendhaften „Menschen von der Tragödie auszuschließen.„ Ich weiß nicht, ob meine Leser diesen Schluß überzeugend finden werden, mir hat er wenigstens nicht von großer Stärke zu seyn geschienen. 1. Das Mitleiden brauchet nicht allemal durch Begebenheiten erreget zu werden, die auch uns begegnen können. Viele unglückliche Zufälle sind so beschaffen, daß sie nur wenig Personen, und zwar unter besonderen Umständen, treffen können. Nichts destoweniger empfinden wir bey diesen Zufällen ein Mitleiden. Nehmen wir gleich mit Herrn Dacier an, daß das Mitleiden sich auf die Eigenliebe gründe, so ist doch, auch nach diesem Satze, der folgende Gedanke, welchen wir bey dem Anblicke eines Unglücks hegen, der Bewegungsgrund und die Quelle des Mitleidens; wie wenn du unter gleichen Umständen ein gleiches leiden solltest? Die Vorstellung unsers Unglücks läßt uns das Unglück anderer Menschen gleichsam empfinden und mit Erbarmen ansehen. Dieses ist der Grund der Menschlichkeit, und des Mitleidens. 2. Herr Dacier vermischet zweyerley Personen und Absichten. Ich sehe einen höchst

Tugendhaften leiden, ich empfinde einen Abscheu, aber nicht gegen ihn, sondern gegen den Urheber seines Leidens: und dieser Abscheu dienet eben, mein Mitleiden desto größer zu machen, als welches, mit den Graden des Unglücks, und der Unschuld des Leidenden, in gleicher Verhältniß, wachsen muß. Dieses ist der Erfahrung der menschlichen Seele gemäß. Je weniger der Leidende sein Unglück verdienet, desto größer ist unser Mitleiden. 3. Ein höchst Tugendhafter, der unglücklich ist, kann folglich Mitleiden erwecken. Aus dem vorhergehenden ist klar, daß dieses Mitleiden das größte sey. Ich weiß nicht, ob es sich schickt, in einer Anmerkung über den Aristoteles ein theologisches Beyspiel anzubringen. Christus war, nach dem Bekenntnisse aller Christen, höchsttugendhaft: erwecket aber sein Leiden kein Mitleiden?

Aus den Gründen des **Aristoteles** und **Dacier** folget also nicht, daß keine höchst tugendhafte Person auf der Bühne vorgestellet werden könne. Ich muß nun noch untersuchen, ob die Aufführung derselben etwa aus andern Gründen verwerflich, oder anzunehmen sind. Ich schließe: welche Handlung geschickt ist, 1. die Triebe der Menschlichkeit zu erwecken, 2. die Liebe zur Tugend und den Haß des Lasters zu wirken, 3. die Leidenschaften zu verbessern, dieselbe kann den Stoff zur Tragödie abgeben. Alles dieses kann sich in den Handlungen und den Unglücksfällen eines höchst Tugendhaften finden: folglich können auch höchsttugendhafte Menschen die Hauptpersonen eines Trauerspiels seyn. Die Wahrheit unserer Folge wird durch die Beyspiele der Dichter bestärket. **Euripides** schildert den Hippolyt tugendhaft, seine Versäumung des Gottesdienstes der Venus, kann, da sie sich auf den Willen der Diana gründete, auch nach der heidnischen Theologie für kein Laster angesehen werden. **Corneillens Polyeuktes**, welchen Herr **Dacier** zu verwerfen suchet, **Schlegels Canut**, **Steffens Placidus**, **Gressets Eugenie** in seinem **Eduard**, sind folglich Stücke, die für das Theater gehören. Und die

christ-

christlichen Märtyrer können also, überhaupt betrachtet, ohngeachtet der Regel des Aristoteles, Vorwürfe der Tragödie seyn, wenn nicht einige andere Betrachtungen, in Ansehung der Sitten, und Denkungsart des itzigen Jahrhunderts, uns anriethen, dieselbe zwar nicht von der Bühne zu verbannen, aber doch auch nicht oft aufzuführen. Man könnte vielleicht einwerfen, daß die Zuschauer nicht im Stande wären, so erhabene Muster nachzuahmen, und folglich die Vorstellung derselben unnützlich würde. Allein die Tragödie stiftet schon einen wichtigen Vortheil, wenn auch die vorgestellten Tugenden sich in einem geringern Maaße der Nachahmung äußern, als man an den aufgeführten Personen selbst wahrgenommen. Ich rede davon in meiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels. Noch ein anderer Einwurf trifft nicht sowohl die öffentliche Vorstellung tugendhafter Personen an sich selbst, als vielmehr die Art, wie man sie vorstellet. Wir geben zu, saget man, daß der Held des Trauerspiels ein vollkommener und tugendhafter Mensch seyn könne: allein man muß ihn nicht aus dem Glücke ins Unglück gerathen lassen. Dieser Satz gründet sich auf das Vorurtheil; der Poet müsse kein Laster aufführen, ohne es zu bestrafen, und keine Tugenden, ohne sie zu belohnen. Es ist wahr, ein Trauerspiel, wo die Strafe dem Laster, und die Belohnung der Tugend auf dem Fuße folget, wo die Verrätherey der Roxane oder des Titus (Brutus Sohns), die Grausamkeit und der Hochmuth Guzmanns, die falsche Staatskunst des Ptolemäus, alsobald den Lohn ihrer Thaten finden, hat viele Vorzüge, und kann lebhafte Eindrücke zum Vortheil der Tugend und zu Erregung des Abscheues gegen das Laster erwecken. Allein es ist ein falsches Vorurtheil, wenn man glaubt, daß die Dichter kein Laster ohne Strafe vorstellen dürfen, daß die Tugend niemals unter der Unterdrückung seufzen müsse, ohne daraus befreyet zu werden. Dieses ist die so genannte poetische Gerechtigkeit, welche der englische Zuschauer im 40 Blatte zu widerlegen gesuchet hat.

Die

Die Gründe, warum der Dichter nicht zu einer strengen Beobachtung der poetischen Gerechtigkeit verbunden ist, sind folgende. 1. Das Wesen der Tugend ist für sich schätzbar, das Wesen des Lasters in sich selbst verwerflich. Jene reizet durch ihre innere Schönheit zur Nachahmung, diese zum Abscheu. Der Ausgang und Erfolg, er mag glücklich, oder unglücklich seyn, setzet ihrem wahren Werthe nichts zu, eine gedrückte, ja unterdrückte Tugend wird den menschlichen Augen durch das Leiden noch schätzbarer und vermehret den Abscheu des sie unterdrückenden Lasters. Hippolyts Keuschheit, Mariamnens Tugend, Catons Großmuth, bleiben auch bey ihrem Falle groß, und reizen zur Nachahmung. Mahomets Bosheit, auch da sie ihr Ziel erreichet, Nero auch nach dem Tode des Britannicus wirken den empfindlichsten Abscheu des Lasters. Die Tragödie kann folglich eine Schule der Tugend seyn, und die Tugend sowohl, als das Laster, können mit ihren wahren Farben vorgestellet werden, wenn gleich jenes leidet, und dieses triumphiret. 2. Die Tragödie soll die Menschlichkeit erregen, und die Leidenschaften reizen; aber solche Leidenschaften, deren Folgen in das menschliche Herz und in die Verbesserung der Sitten einen Einfluß haben. Die unterdrückte Tugend machet unser Mitleiden rege, das Herz wird desto empfindlicher gegen sie, desto vorsichtiger gegen das Laster. Im gemeinen Leben wird ein gutes Herz bereitwilliger seyn, einem unschuldig gedrückten, als einem sich im Wohlstande befindenden Freunde, Beystand zu leisten. 3. Das Trauerspiel würde einen großen Theil seiner Anmuth verlieren, wie schon der englische Zuschauer bemerket hat, wenn es eine sichere Regel der Tragödie wäre, daß das Glück die tugendhaften, und das Unglück die lasterhaften Personen begleitete. Der Zuschauer nimmt itzt Antheil an dem Ergehen der handelnden Personen, die Angst der Alzire ängstet auch ihn. Allein wie schwach wird dieser Eindruck seyn, wenn er überzeuget ist, daß das sich nähernde Unglück nur eine Drohung ohne Wirkung sey,

und

und daß ein glücklicher Ausgang erfolgen müsse. Erstaunung und Bestürzung fällt gänzlich, Mitleiden und Schrecken aber größtentheils weg. 4. Das Trauerspiel ist eine Nachahmung des menschlichen Lebens. In diesem aber ist Glück und Unglück bald das Loos der Tugend, bald des Lasters, ohne daß solches nur einen Augenblick, auch in dem Herzen des lasterhaften selbst, den inneren Werth der Tugend zu vermindern, fähig ist.

153) **Eben so wenig müssen gottlose Menschen — erreget.** Ich habe schon in der vorigen Anmerkung die Gründe angegeben, die zur Erklärung dieses Satzes dienen. Hat ein Trauerspiel sonst nur alle wesentliche Stücke an sich, so kann in demselben auch ein lasterhafter aus dem Unglück zum Glück erhoben werden: wiewohl es besser, und dem Wesen der Tragödie gemäßer ist, die Tugend leiden, als das Laster erhöhet werden lassen, weil der Zuschauer jenes mit Mitleiden, dieses aber mit Unwillen sieht. Wäre aber die Erhebung des Gottlosen aus dem Unglücke zum Glück der Hauptinnhalt des Trauerspiels, so würde solches freylich verwerflich seyn. Die Schicksale eines Gottlosen, als Gottlosen, erregen Abscheu, und ziehen den Zuschauer nicht lebhaft gnug an, um seine Leidenschaften Theil daran nehmen zu lassen; wofern diese glückliche oder unglückliche Zufälle eines Gottlosen nicht mit den Schicksalen tugendhafter Personen so genau verbunden sind, daß diese uns auf jene mit aufmerksam machen müssen. Der **Mahomet** des Herrn **Voltaire** erwecket Abscheu, er ist die Hauptperson, er ist höchst lasterhaft, den größten Theil seiner lasterhaften Absichten führet er hinaus, er ist glücklich. Er würde sich also nicht zu einer Hauptperson der Tragödie schicken; wenn nicht die Schicksale des Zopire, Seide, Palmire, genau mit den seinigen verbunden wären, wenn diese nicht die Tugend, die Menschlichkeit und Leidenschaften rege macheten, und kräftig wären, die Tugend zu bestärken, und das auch glückliche Laster abscheulich zu machen. Und hiedurch wird **Mahomet**, in dieser Absicht,

ein

ein vortreffliches Stück des Theaters. Erreget also ein Stück, worin ein Lasterhafter die Hauptperson ausmachet, wie sich **Aristoteles** ausdrücket, weder Vergnügen, Mitleiden, noch Schrecken, so ist es verwerflich, sonst nicht. Allein es ist nicht nöthig, daß die Begebenheiten des Lasterhaften selbst, so fern sie sich auf ihn beziehen, diese Leidenschaften erwecken, gnug wenn sie durch das ganze Stück gewirket werden.

154) **Auch muß der Dichter nicht die Unglücksfälle — geben.** Aristoteles hat gründlich erwiesen, daß wir bey dem Leiden eines Lasterhaften zwar Vergnügen, aber weder Schrecken, noch Mitleiden, empfinden. Solche Zufälle des Lasterhaften, die weder Schrecken noch Mitleiden in uns wirken, müssen Folgen seines Lasters seyn: denn treffen sie ihn zufällig, oder wohl gar unschuldig, so behält er in dem Herzen der Zuschauer die Vorrechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig leidenden Gottlosen, ihr Mitleiden nicht versaget. Im übrigen darf ich mich nur auf die vorhergehende Anmerkung beziehen. Wenn die Unglücksfälle eines vollkommen Lasterhaften den Inhalt einer Tragödie allein ausmachen, so sind sie verwerflich; sie sind aber zu dulden, wenn sie zur Erhöhung der Tugend, oder einem andern tragischen Endzwecke dienen.

155) **Denn Mitleiden hegen wir — verdienet haben.** Mitleiden entsteht aus der Meynung, welche wir von dem unschuldigen Leiden anderer haben, es mag solche gegründet seyn, oder nicht. Das menschliche Herz ist für sich geneigt, eher Gutes von seinem Nächsten zu denken, als Böses, denn der Argwohn ist nur ein Werk der Ueberlegung. Folglich empfinden wir bey den Unglücksfällen unbekannter Personen gleichsfalls ein Mitleiden, weil wir sie als unschuldig voraussetzen. Da auch der Tugendhafte unschuldig leiden kann, so folget aus der Erklärung des Aristoteles, daß auch tugendhafte Personen Mitleiden erwecken, und folglich Vorwürfe der Tragödie seyn können.

156) **Schre-**

156) **Schrecken aber empfinden wir — ähnlich sind.** Man hat nicht gewußt, wie Aristoteles in der Tragödie fodern könne, daß das Schrecken durch die Unglücksfälle solcher Personen erreget werde, die uns ähnlich sind, da doch in derselben Könige, Fürsten, und andere Personen vorgestellet werden, die weit über uns erhaben sind. Sowohl **Corneille**, als **Dacier**, haben es zu erklären gesuchet, und beyde Erklärungen lassen sich vollkommen mit einander vergleichen. **Corneille** saget; die Könige sind sowohl Menschen, als andere, und leiden wegen der Ausschweifung ihrer Leidenschaften, sie sind uns also hierinn ähnlich. Dacier aber saget; die Person der Tragödie ist eine allgemeine Person, und begreift alle Menschen unter sich, die einen gleichen Charakter haben. Der Name des Prinzen, der ihr beygeleget wird, ist nur etwas Zufälliges. Es wird uns also der Mensch, und nicht der König vorgestellet. Folglich ist auch hier die Gleichheit da.

157) **Ein mittlerer Weg ist noch übrig — stürzet.** Herr **Dacier** glaubt; **Aristoteles** habe zwo tragische Per„sonen ausgelassen. Seine Worte sind; „Es scheint, daß „noch zween Zustände sind, wovon **Aristoteles** nicht gere„det. Der erste; wenn höchst tugendhafte Menschen aus „dem Unglücke ins Glück versetzet werden: und der zweyte; „wenn lasterhafte mit Unglück überhäuft werden. Allein „**Aristoteles** hat keine Meldung davon thun wollen, weil „das erste nichts tragisches an sich hat, und das zweyte kein „Mitleiden erwecket, und aufs höchste nur bey den Personen „vom zweyten Range erduldet werden kann.„ Herr Dacier betriegt sich ohne Zweifel, wenn er saget; **Aristoteles** habe den Zustand eines Lasterhaften, der ins Unglück gestürzet wird, ausgelassen. Er steht kurz zuvor, und Herr **Dacier** hat ihn selbst in einer Anmerkung erläutert. Daß aber die Vorstellung eines höchst Tugendhaften, der aus dem Unglücke zum Glück gelanget, nichts tragisches an sich habe, ist zwar nach den Sätzen des Aristoteles richtig,

aber

aber nicht nach den Begriffen der Vernunft. Der Ausgang vom Philoktet, Iphigenia, Alceste, ist glücklich, nichts desto weniger sind diese Stücke tragisch. Folglich wird, nach den Beyspielen der Alten, kein trauriger Ausgang erfodert, ein Stück tragisch zu machen. Tragisch ist zwar nur dasjenige, was Mitleiden und Schrecken erwecket: es wird aber nicht erfodert, daß diese Leidenschaften auch das Stück nothwendig schließen müssen.

Der Held soll weder vollkommen tugendhaft, noch vollkommen lasterhaft seyn. Werden vollkommen tugendhafte aufgeführet, so können sie selten andere als leidende Rollen spielen, weil der größte Theil der tragischen Handlungen so beschaffen ist, daß sie dieselben, mit Beybehaltung der Tugend, nicht wohl unternehmen können. Die Person sey also zwar tugendhaft, aber sie muß einen Fehler begehen können, oder wirklich begehen, wenn sie eine tragische handelnde Person vorstellen soll. Die meisten Personen sind von dieser Art, als Cato, Zenobie, Alzire.

158) **Sondern ein Mensch — Glücke steht.** Ich habe, in meiner Abhandlung, von der Absicht der Tragödie, gezeiget, daß zu einem Trauerspiele nicht nothwendig Prinzen oder vornehme Leute erfodert werden.

159) **Durch ein Versehen in Unglück geräth.** Aristoteles versteht hier überhaupt durch ein Versehen alle Arten von Vergehungen, die nicht aus Bosheit, oder einem Bubenstücke entspringen, es mögen solche nun Unwissenheit, Unvorsichtigkeit, oder die Stärke einer Leidenschaft zum Grunde haben.

160) **Oedipus.** Der Oedipus des Sophokles ist so wohl durch die Grundschrift selbst, als durch die Nachahmungen des Herrn Corneille, Voltaire, und Steffens, bekannt gnug. Corneille will, Aristoteles irre sich, wenn er ein Versehen fodert, da doch seiner Meynung nach, Oedipus keines begangen. Herr Dacier aber zeiget sattsam, daß dieses Versehen, sowohl in seinem

Jachzorne und daraus erfolgtem Todschlage, als in seiner unersättlichen Neugier bestanden.

161) **Thyestes.** Die Geschichte des Thyestes sind nicht so bekannt. Ich will sie daher hinzufügen. Thyestes und Atreus waren Pelops Söhne, und sollten nach Eurystheus Tode wechselsweise zu Argos regieren. Atreus schloß den Thyestes von der Gemeinschaft des Reichs aus, und legte den Grund zur Feindschaft zwischen beyden. Thyestes beschlief desfalls aus Rache seines Bruders Gemahlinn, und Atreus ließ den Thyestes seine eigene Kinder essen. Darauf flohe Thyestes, und nahm den güldenen Widder mit, von dem das Schicksal des Reichs abhieng, bis er endlich, bey seiner Wiederkunft, Mittel fand, den Atreus durch seinen eigenen Sohn tödten zu lassen. Man findet hier kein unwissentliches Versehen, sondern boshafte, und vorher wohl überlegte Verbrechen. Der Zorn und die Rachbegierde war es zwar, die den Thyestes so wohl, als den Atreus, zu Begehung so abscheulicher Handlungen, reizte, wie Herr Dacier gleichfalls saget. Aristoteles aber behauptet in seiner Sittenlehre [g]); daß die Handlungen, so durch den Zorn und die Begierde gewirket werden, als wissentliche, und aus freyem Willen herrührende Verbrechen, angesehen werden sollen. Aristoteles muß also entweder in seiner Moral, oder in seiner Poetik, geirret haben: denn die Vereinigung, welche Herr Dacier zwischen beyden Stellen hat treffen wollen, (da er annimmt, unser Philosoph habe in der Poetik die Handlungen überhaupt betrachtet, und so sey des Thyestes That ein unwissentliches Versehen; in der Moral aber habe er den Grund der Leidenschaften erkläret, und nach demselben seyn die Folgen des Zornes vorsetzliche Handlungen:) scheint die Schwierigkeiten nicht aus dem Grunde zu heben. Ich sollte glauben, man müsse einen Unterscheid zwischen Haß und Zorn machen. Ein lange fortgesetzter Zorn wird Haß; die Folgen

g) Aristoteles Moral. L. IV.

gen des Hasses sind vorsetzliche Handlungen: bey dem Zorne aber halte ich die ersten Ausbrüche für unvorsetzlich. Und hierdurch läßt sich der Thyestes des Aristoteles rechtfertigen.

162) Hieraus folget — doppelt seyn müsse. Aristoteles nimmt hier einfach und doppelt in einem andern Verstande, als er oben im zehnten Capitel gethan. Einfach ist hier die Fabel, wo die Glücksänderung einen einförmigen und zwar traurigen Erfolg hat; doch aber ist nicht nöthig, daß in einer einfachen Fabel nur die Glücksänderung einer Person enthalten sey, wie Herr Dacier zu glauben scheint: denn Aristoteles redet nicht von der Einheit der Person, sondern von der Einheit der Art und des Erfolges der Glücksänderung. Der Oedipus des Sophokles giebt ein Beyspiel davon: es ist eine einfache Fabel, denn sie hat nur eine traurige Glücksänderung; dennoch ist sowohl Jokaste, als Oedipus, unglücklich. Eine doppelte Fabel ist, wo die Glücksänderung von unterschiedener Gattung ist, glücklich für diese, unglücklich für jene. Dergleichen sehen wir in der Elektra, wo Elektra und Orestes glücklich, Clytemnestra und Aegisth unglücklich sind: in der Alzire, wo Alzire und Zamora glücklich, Guzmann unglücklich ist. Um den Vorzug dieser einfachen Fabeln zu behaupten, schließt Aristoteles; weil das Trauerspiel nur eine Handlung, und eine Hauptperson, vorstellet, so muß auch die Glücksänderung nur einfach seyn. Allein gesetzt, daß die Begebenheiten der nachgeordneten Personen so genau mit den Begebenheiten und der Glücksänderung der Hauptperson zusammenhängen, daß sie aus denselben nothwendig fließen, so sollte ich glauben, daß die Einheit dadurch nicht verletzet würde. Der wahre Begriff dieser Einheit ist also, meiner Meynung nach, wenn die Glücksänderung einer oder mehr Personen aus einem und eben demselben Grunde entspringt, und zugleich und auf einmal erfolget. Nach diesem Begriffe nur läßt es sich behaupten, daß Alzire und Elektra die Einheit nicht verletzen. Doppelt aber ist eine Haupt-

handlung, wenn die Glücksänderung verschiedener Personen weder der Ursache noch Zeit nach verbunden sind. Dergleichen fehlerhafte Glücksänderung treffen wir in den Horaziern des großen Corneille an, als woselbst, aus unterschiedlichen Absichten und Ursachen, und zu unterschiedlichen Zeiten, Horaz die Curiatier überwindet, und seine Schwester tödtet.

163) **Daß das Unglück sich nicht in Glück — müsse.** Dieses fließt natürlich aus den Sätzen des Aristoteles. Nach seinen Begriffen, ist, die geschickteste Person zu einem Trauerspiele, ein Mensch, der in großem Ruhme und Glücke steht, und durch ein Versehen in Unglück geräth: Folglich muß sich das Glück in Unglück verkehren. Ich glaube, daß sich noch etwas hiegegen sagen ließe. Ich zeige, in einer besondern Abhandlung von der Absicht der Tragödie, welches der möglich beste Endzweck eines Trauerspiels sey, daß nämlich die Liebe der Tugend und der Haß des Lasters gereizet, die Leidenschaften gereiniget, und die Triebe der Menschlichkeit erreget werden. Alles dieses kann erhalten werden, wenn auch der Ausgang glücklich ist, welcher ohnedem eben so wohl, als ein unglücklicher Ausgang mit den übrigen Regeln eines Trauerspiels übereinstimmet; daß ich also nicht sehe, warum man diese Art der Glücksänderung verwerfen sollte. In beyden Arten findet Mitleiden und Schrecken Statt: in einem im Anfange und dem ganzen Laufe des Stücks aber nicht am Ende: in dem andern nicht so sehr im Anfange, als bey dem Beschlusse: Beydes wird ungefähr gleich seyn.

164) **Auf allen Fall — schlimmer ist.** Billig soll die Hauptperson durch ihre Eigenschaften sich die Zuschauer gewinnen, je tugendhafter dieselbe also ist, desto geschickter wird sie dazu seyn. Die meisten Hauptpersonen der alten und neuen Trauerspiele sind zwar nicht von Fehlern frey, aber doch mehr gut als böse, z. B. Agamemnon, Oedipus, Philoktet, Zaire ꝛc. Nur muß man die moralische Beschaffenheit der Personen nicht allemal in einem

Verhält-

Verhältnisse zu unsern Sitten, und der itzigen Art zu denken, betrachten, sondern sich in die Umstände der Nation versetzen, unter welcher sich die Handlung zugetragen haben soll. Nach unsern Sitten ist Brutus in dem Morde des Cäsars, und Cinna, mehr böse und lasterhaft, als tugendhaft und gut: nach den Begriffen der Römer aber waren sie mehr gut als böse, ja vielleicht unsträflich und lobenswürdig. Herr **Dacier** macht allen neuern Trauerspielen den Vorwurf; „daß keines, außer der **Phädra** „des **Racine** die Regeln des **Aristoteles** beobachtet, und „eine Person, so weder gut noch böse sey, durch ein unvor„setzliches Versehen ins Unglück gerathen lassen.„ Ich habe oben gezeiget, daß die Personen des Trauerspiels nicht nothwendig so beschaffen seyn müssen, und es folglich kein hauptsächlicher Fehler sey, wenn die Helden des Trauerspiels in einem andern Gesichtspuncte vorgestellet werden.

165) **Vordem führeten die Dichter — genommen.** „Herr **Dacier** will; „**Aristoteles** rede hier nicht von den „Dichtern, sondern von den Zuschauern, und der Ver„stand sey; vor diesem sahen die Zuschauer Trauerspiele von „aller Art mit Vergnügen, nun aber ist ihr Geschmack ge„läutert, und sie billigen nur die Stücke, die nach den „Regeln eingerichtet sind. Daß dieses Verstand sey, er„hellet daraus, weil Aristoteles zwischen **ehemals** und **nun** „unterscheidet. Hätte er von Dichtern geredet, würde er „gewiß die Dichter seiner Zeit nicht den Zeiten des So„phokles und **Euripides** vorgezogen haben.„ Allein der Philosoph redet ausdrücklich von den Dichtern, und saget; die ersten Dichter stelleten Stücke ohne Regeln vor, die nachfolgenden aber waren regelmässiger. Dieses stimmet auch mit der Geschichte des Trauerspiels überein, nur muß man die Zeit, welche **Aristoteles** unter dem Worte **nun** begreift, nicht so enge einschränken, und bloß von seiner Lebenszeit verstehen, denn die Stücke, welche Aristoteles, als Beyspiele, anführet, sind vom **Euripides**, **Sophokles**, **Chäremon**, Agathon, lauter Dichtern,

die vor dem Aristotelee gelebet. Nun bedeutet also die Tragödie von Aeschylus Zeit an; ehemals aber die Dichter bis auf den Aeschylus.

Der Schluß des Aristoteles ist übrigens nicht bündig. Er hat behauptet; der Schluß eines Trauerspiels müsse traurig seyn: dieses zu beweisen, beruft er sich auf das Beyspiel griechischer Tragödienschreiber. Allein ihr Ansehen für sich allein kann nicht zureichend seyn, die Wahrheit des Satzes selbst zu gründen. Ich habe von dem Satze oben in der 163. Anmerkung geredet.

166) **Alkmäon** tödtete seine Mutter Eriphyle auf Befehl seines Vaters Amphiaraus, weil dieser, auf ihr Zureden, dem Kriege der Epigonen gegen Theben beywohnen mußte, wo er gewiß war, seinen Tod zu finden. Euripides brachte diese Geschichte in ein Trauerspiel, welches verloren gegangen.

Oedipus und Orestes Begebenheiten sind bekannt gnug. Thyestes Geschichte habe ich oben in der 161. Anmerkung erzählet.

167) **Meleager.** Meleagers Leben war von den Parcen mit einem Feuerbrande verknüpfet. Er vergaß die Diana bey einem Opfer: diese schickte ein wildes Schwein zur Rache. Atalanta, Meleagers Schöne, verwundete das Schwein zuerst, und nach völliger Erlegung, gab ihr Meleager den Kopf dieses Thieres, als einen Preis des Sieges. Seiner Mutter Brüder suchten ihr solchen zu rauben, und Meleager strafte ihre Verwegenheit mit dem Tode. Althea, seine Mutter, voller Rachbegierde wegen des Todes ihrer Brüder, legte den fatalen Brand ins Feuer, und mit ihm verzehrte sich das Leben des Meleagers. Sophokles hat ein Stück unter diesem Namen verfertiget, welches verloren gegangen, und worauf Aristoteles vermuthlich seine Absicht gerichtet hat.

168) **Telephus** war ein Sohn der Nymphe Auge. Eine Hirschinn säugete ihn. Zuletzt herrschete er in Mysien. Die Begebenheiten von ihm, welche zu einem Trauerspiele

Anlaß gegeben, sind unbekannt. Wir wissen nur, daß **Agathon, Euripides** und **Aeschylus** Tragödien unter dem Namen **Telephus** geschrieben, welche uns die Zeit geraubet hat.

169) **Daher irren die, so den Euripides — Ausgang haben.** **Aristoteles** nennet diejenigen nicht, welche, dem Euripides zur Last legeten, daß das Ende seiner Stücke glücklich sey. Er begnüget sich, ihn dagegen zu vertheidigen, und zwar aus folgenden Gründen. Zuerst beruft er sich auf die oben angeführten Beweise: nächstdem aber nimmt er daraus einen Grund her, weil die Stücke mit einem unglücklichen Ausgange sowohl auf der Bühne, als bey den poetischen Wettstreiten am stärksten rühren, und folglich beydes den Kunstrichtern, und dem Pöbel, gefielen. Dieser Schluß ist stark: denn was so wohl den Gelehrten, als Ungelehrten gefällt, sollte wohl unstreitig schön seyn, und das Gefühl ist oft ein sicherer Lehrmeister, als alle Regeln der Kunst: wenigstens kann und muß ein allgemeines Gefühl ein starkes Vorurtheil für den Werth einer Schrift geben. Jedoch ist hiebey das Verhältniß der Denkungsart und Zeiten in Acht zu nehmen. Wenn der Geschmak einmal verderbt ist, so können schlechte Stücke sowohl dem Gelehrten als dem Pöbel gefallen. Das allgemeine Gefühl ist also zwar ein großes; allein seine Richtigkeit muß sich insbesondre, nach den Regeln der auf die Natur sich gründenden Kritik, rechtfertigen lassen. War nun gleich das Gefühl der Griechen für die Trauerspiele mit einem unglücklichen Ausgange, so fraget sich doch erst, ob unsere Empfindung mit der ihrigen übereinstimme, und ob nicht die ihrige durch besondre Umstände und Vorurtheile bestimmet worden. Das erstere kann ich aus Mangel der Erfahrung nicht beurtheilen: in Ansehung des zweyten aber glaube ich, daß die Griechen besondre Ursachen gehabt, warum ihnen die Trauerspiele mit unglücklichem Ausgange reizender schienen. Sie hegeten einen so unversöhnlichen Königshaß, daß das Unglück ei-

nes Prinzen das angenehmste Opfer war, das man ihnen bringen konnte. Der unglückliche Ausgang der Könige, den die Tragödien abbildeten, schmeichelte also ihren Vorurtheilen: und hierin lag vermuthlich der Grund des Vorzuges, denn diese Gattung von Trauerspielen bey ihnen fand.

Wir haben 19. Trauerspiele vom **Euripides** übrig, wovon etliche glücklich, etliche unglücklich sind, andre aber sich mit einem doppelten Ausgange schließen. Da aber **Euripides** noch mehr als hundert Tragödien geschrieben, welche, zum unersetzlichen Verluste der Dichtkunst und Historie, verloren gegangen; so haben vermuthlich die meisten von diesen einen unglücklichen Ausgang gehabt.

170) **Obwohl seine übrige — nicht die beste ist.** Die Alten waren eben so ungewiß, ob sie dem **Sophokles**, oder **Euripides**, den Vorzug geben sollten, als die Neuern zwischen dem **Corneille** und **Racine** sind. Aristoteles thut keinen Ausspruch über den Werth dieser beyden Dichter: man sieht aber eben so leicht, daß **Sophokles** sein Held sey, als man in dem **Boileau** und d'**Argens** wahrnimmt, daß es **Racine** sey: **Aristoteles** tadelt an dem **Euripides**, daß die Anlage seiner Fabeln nicht gut sey. Nichts ist mehr wahr. Sein Prologus ist gemeiniglich wider alle Wahrscheinlichkeit: die Folge der Begebenheiten ist öftermals sehr unnatürlich und übel zusammenhangend; sein Knoten ist oft schlecht geknüpfet, und wird durch einen Gott aus der Maschine noch schlechter aufgelöset. Damit es aber nicht scheine, daß ich gegen einen so großen Mann ungegründete Beschuldigungen vorbringe, so will ich den Beweis davon aus einigen von seinen Trauerspielen geben. In seiner **Elektra** erzählet Philemon ohne Nothwendigkeit und Ursache, die ganze Geschichte des Agamemnon und der Clytemnestra, obgleich niemand gegenwärtig war, dem dieselbe nicht vollkommen bekannt gewesen seyn sollte: eben so unregelmäßig ist die Heirath dieses Philemon mit der Elektra; und endlich erscheinen Kastor und Pollux plötzlich, ohne daß man ihrer nöthig hatte. In

dem

dem Hippolyt verschwindet die Vertraute, die einen so großen Theil an der Handlung hatte, ohne daß der Zuschauer von ihrem Schicksale unterrichtet wird. Der Prologus, welchen Venus machet, saget fast alle in dem Trauerspiele enthaltene Begebenheiten voraus, und beraubet dadurch den Zuschauer des Vergnügens, welches sonst das Unerwartete gewehret. Dergleichen abgesonderte Prologi finden sich fast in allen Stücken des Euripides, andere Fehler gegen die Anlage und Einrichtung der Fabel zu geschweigen.

171) **Die Fabeln, worinn sich eine doppelte — einräumen.** Ich habe schon oben von den Vorzügen beyder Gattungen geredet. Ich glaube nicht, daß Oedipus mit einem einfachen Glückswechsel eine stärkere Wirkung auf das Herz habe, als Alzire mit einer gedoppelten Glücksänderung.

172) **Die Dichter richten sich nach dem Geschmacke der Zuschauer.** Die Zuschauer gehen zufrieden aus der Vorstellung eines Stückes, wenn sie die Tugend belohnet, und das Laster bestrafet sehen: die Dichter haben daher ihre Absicht hierauf gerichtet. Man sieht leicht, daß der Beyfall der Zuschauer allein weder die Regelmäßigkeit, noch Unregelmäßigkeit eines Stücks, bestimmen könne. Die parisische Schaubühne, welche vielleicht unter allen europäischen die meisten Kenner enthält, kann uns Beyspiele davon geben. Vortreffliche Stücke sind 40 und mehrmal vorgestellet worden: manche mittelmäßige eben so oft; andere unschätzbare Stücke hingegen sind mit Verachtung verworfen worden. Die Macht, welche die Cabbalen und Vorurtheile über die Empfindungen und den Geschmack der Zuschauer haben, ist bekannt. Man kann also von einer allgemeinen Empfindung der Zuschauer in weit von einander entfernten Zeiten, als z. B. zu Euripides und Racine Zeiten, zwar auf die Gegenwart vieler Schönheiten überhaupt, aber nicht auf die Regelmäßigkeit der Einrich-

tung schließen, weil die wenigsten Zuschauer, dieselbe zu beurtheilen, fähig sind.

173) **Allein das Vergnügen — geben.** Aristoteles behauptet, daß das Ende eines Trauerspiels nothwendig Mitleiden und Schrecken erregen müsse. Ich habe schon oben gesaget, daß dieses nicht unentbehrlich zum Wesen der Tragödie erfodert werde, und daß es kein Fehler sey, wenn die großen Leidenschaften, die das Trauerspiel erregen soll, durch die ganze Dauer der Tragödie unterhalten und verstärket, bey dem Schlusse aber befriediget werden. Dem ungeachtet bleibt ein seltsamer Unterscheid zwischen dem Trauer- und dem Lustspiele übrig. Das Lustspiel kann zwar auch Mitleiden und Schrecken erregen, allein es ist nicht auf eine so empfindliche Weise, als in dem Trauerspiele, in welchem gewaltsame Leidenschaften herrschen. Das Lustspiel handelt nicht so ernsthafte, noch wichtige Geschäffte ab, als das Trauerspiel. Das Lustspiel endiget sich endlich niemals mit Blutvergießen, sondern größtentheils zum Vergnügen aller spielenden Personen. Der Ausgang des Trauerspiels aber soll, nach dem Ausspruche der Kunstrichter, nicht an allen Seiten glücklich seyn. Es ist daher ein Fehler in dem **Orestes** des **Euripides**, daß, obzwar der Innhalt an sich tragisch ist, Apollo zuletzt alle Parteyen befriediget, und Hermione, Statt des Todes, den ihr Orestes gedrohet, ihn zum Gemahl erhält. In eben diesen Fehler ist auch **Corneille** in seinem **Clitander** gefallen. Allein ich sollte glauben, daß das Wesen des Trauerspiels unverletzt bleiben könne, wenn gleich der Ausgang für alle handelnde Personen glücklich ist, und halte es für ein altes, aber ungegründetes Vorurtheil, das der Ausgang in einer Tragödie traurig, in einer Comödie aber lustig seyn müsse. Die größten Meister des Theaters sind hierinn gleicher Meynung. **Alceste, Iphigenia in Tauris** und **Cinna** überführen uns davon.

174) **Schrecken und Mitleiden — gewirket werden.** Die äußerliche Vorstellung trauriger Sachen machet

einen starken Eindruck auf das menschliche Gemüth. Des Aeschylus Eumeniden waren so fürchterlich, daß Kinder aus Furcht starben. Der englische Zuschauer tadelt diese Kunststücke an seinen Landesleuten: Und es ist nicht zu leugnen, daß Furcht und Schrecken, so fern sie nur durch Maschinen und dergleichen Künststücke der Bühne erreget werden, wider das Wesen der Tragödie sey. Denn sollen diese Leidenschaften wahrhaftig tragisch seyn, so müssen sie nicht bloß durch die öffentliche Vorstellung, sondern auch durch die Lesung des Trauerspiels entstehen.

175) **Sie können aber auch aus der Verknüpfung — anständiger.** Soll eine Tragödie den Beyfall der Nachwelt erhalten, so muß aus dem inneren Wesen derselben, und aus der Natur der Handlungen, Schrecken und Mitleiden entstehen. Mitleiden empfinden wir, wenn eine unschuldige Person verfolget wird, oder in Unglück geräth. Das Schrecken aber entsteht über unvermuthete Unglücksfälle, sowohl eines Unschuldigen, als Schuldigen.

176) **Die Erregung dieser Leidenschaften — Aufwand.** Die Auszierung des Theaters war keine Beschäfftigung des Dichters, sondern zu Athen war diese Sorge den Choragis aufgetragen, welche sich oft, durch den dabey gehabten Aufwand, zu Grunde richteten. Es fällt von selbst in die Augen, daß eine prächtige, und der Handlung gemäße Auszierung der Bühne, die Vorstellung eines Stücks sehr verschönern könne, und hierinn wird unsere Schaubühne von der alten unendlich weit übertreffen.

177) **Diejenigen aber, welche — ungeheure — gemein.** Dacier glaubet, daß dieses Ungeheure nicht auf die Auszierung, oder Vorstellung, sondern auf das Innere der Tragödie gehe. Er führet auch ungeheure Stellen aus dem Aeschylus, u. a. m. an. Allein Aristoteles saget ausdrücklich, daß sich die noch weiter von der wahren Tragödie entfernen, welche, durch die öffentliche Vorstellung,

nicht

nicht sowohl das Schreckliche, als Ungeheure, zu erreichen suchen. Was in der Vorstellung ungeheuer ist, ist es auch allemal in dem Trauerspiele selbst, aber nicht allemal umgekehrt. Die Stellen aber, welche Herr Dacier anführet, sind sowohl in dem Trauerspiele selbst, als in der öffentlichen Vorstellung, abscheulich und ungeheuer, da nämlich, bey dem **Aeschylus**, die Stärke und Gewalt den Prometheus an einen Felsen nageln, da der Ocean auf einem Greif geritten kömmt, da in dem **Herkules** des **Euripides** die Raserey mit 100 Köpfen, mit Schlangen umgeben, erscheint. Unsere Opern sind oft, nach ihrem innerlichen Innhalte, sehr gut, nur ihre Auszierung und Vorstellung ist ungeheuer.

178) **Wird nun aber das Vergnügen — müsse.** **Aristoteles** erweist gründlich, daß das Vergnügen der Tragödie nicht der äußerlichen Vorstellung, sondern aus dem inneren Werthe derselben entspringe. Das Vergnügen, so wir bey der Auszierung der Bühne ꝛc. empfinden, ist nur ein Vergnügen der äußeren Sinnen, wobey das Herz ungerührt bleibt. Es erreget weder Menschlichkeit noch Tugend, und ist folglich kein Zweck einer Tragödie.

179) **Ein Feind, der seinen Feind tödtet — gleichgültigen Personen.** Das Mitleiden, so wir bey dem Leiden anderer empfinden, entsteht theils durch die Beschaffenheit des Leidens, theils aber und vornehmlich, von der Beschaffenheit der leidenden Personen. Je weniger die leidende Person das Leiden, sowohl in Ansehung ihrer selbst, und ihres Charakters, als in Ansehung desjenigen, der ihr das Leiden zufüget, verdienet, desto größer ist unser Mitleiden. Folglich wird es freylich am stärksten gereizet, wenn der Sohn den Vater tödtet ꝛc. und die Stücke, welche dergleichen Begebenheiten enthalten, geben die schönsten tragischen Handlungen. Allein gesetzt, daß zween Feinde aufgeführet werden, gesetzt, daß der eine, durch seinen Charakter, sich die Gunst der Zuschauer erwirbt, gesetzt, daß er unschuldig leidet, wird unser Herz ihm das Mitlei-

den

den versagen können? wird sein Tod bey den Zuschauern keine andere Empfindung hervorbringen, als die, welche das menschliche Gemüth ordentlicher Weise, bey den Unglücksfällen eines Menschen, empfindet? Wo aber gleichgültige Personen, d. i. solche, welche in keinem Verhältnisse, weder als Feinde, noch Freunde, gegen einander stehen, aufgeführet werden, aus deren Handlungen können weder Leidenschaften noch Mitleiden entspringen.

180) **Wenn aber dergleichen Unglück — aufsuchen muß.** Ohne Zweifel machet es bey den Zuschauern einen weit lebhafteren Eindruck, wenn nahe Verwandte einander tödten, bey welchen die Regungen des Bluts mächtiger seyn sollten, als alle übrige Bewegungsgründe. Die schönsten Stücke zeigen uns dergleichen schreckliche Unternehmungen. Merope wollte ihren Sohn Kresphon tödten, Oedipus tödtet den Lajus, Orestes die Clytemnestra, Eteokles und Polynices einander, Horaz seine Schwester, Brutus seinen Sohn, Herodes seine Gemahlinn.

181) **Die Umstände bekannter Fabeln — werden.** Die Untersuchung der Frage, ob ein Dichter schuldig sey, die Historie zum Grunde zu legen, hat schon lange die Aufmerksamkeit der Kunstrichter beschäfftiget. Ich will mich bemühen, dieselbe durch folgende Sätze deutlich zu machen.

1. Der Dichter ist überall nicht schuldig, Fabeln oder Geschichte zum Grunde zu legen, die geschehen sind, oder geschehen zu seyn geglaubet werden. Denn für die Zuschauer ist eine erdichtete, oder ganz unbekannte, obgleich wahre Geschichte gleichgültig.

2. Der Dichter kann Historien und Fabeln zum Grunde legen.

3. Unbekannte Fabeln kann er einrichten, wie er will: Umstände weglassen, oder zusetzen, wie es die Beschaffenheit der vorzustellenden Charaktere, und andere theatralische Bewegungsgründe erfodern. **Voltairens Alzire, Corneillens**

neillens Theodect, Racinens Mithridat, ja fast alle tragische Stücke sind Beweise davon.

4. In bekannten Fabeln darf der Poet die Hauptumstände nicht ändern. Cäsar muß vom Brutus, und Cato von seinen eigenen Händen sterben: weil dieses Umstände sind, die einem jeden Zuschauer bekannt seyn müssen. Da aber die Kenntniß oder Unwissenheit einer Begebenheit, in Ansehung der Zuschauer, relativisch ist, so muß der Dichter, bey dem Ausspruche, ob seine Fabel unbekannt, oder bekannt sey, seine Rücksicht nicht auf einige wenige Gelehrte, sondern auf den größten Theil der Zuschauer nehmen, die ein Trauerspiel anzuhören geschickt sind.

5. Der Poet muß, nach der Vorschrift des Aristoteles, selbst erfinden, und sich der schon bekannten Fabeln geschickt bedienen. Dieses fodert von dem Dichter nicht eben die Erfindung neuer Fabeln, sondern neuer Umstände, und in dieser Erfindung besteht der gute Gebrauch bekannter Fabeln, den **Aristoteles** fodert. Manche Fabeln sind überall, oder zum Theil, nicht geschickt, auf der Bühne vorgestellet zu werden. Herr **Aubignac** führet die Liebe des Antiochus und der Stratonice, zum Beyspiele an. Hier muß denn der Poet Umstände verändern (so doch, daß sie die Hauptfabel, sofern diese bekannt ist, nicht über den Haufen werfen), nachdem er solches den Absichten seines Stückes gemäß findet. Andere Umstände der Begebenheiten können dem Charakter, welchen der Dichter abbilden, und den Leidenschaften, welche er erregen will, im Wege stehen. Auch diese kann der Dichter, wofern sie nicht allzubekannt sind, verändern, oder wenigstens mit Stillschweigen übergehen. Herr **Aubignac** [h]) führet Beyspiele an, wie die griechischen Poeten einerley Fabel mit unterschiedlichen Umständen abgehandelt. Man darf nur den **Oedipus** des **Sophokles**, **Corneille** und **Voltaire**, die **Phädra** des **Racine** und den **Hippolytus** des **Euripides**, und endlich alle Stücke, worinn Herr **Crebillon** und

h) Aubignac p. 60.

und Voltaire einen ähnlichen Vorwurf abgehandelt haben, mit einander vergleichen, um die Verschiedenheit der Umstände, die Erfindung anderer Stellungen der Personen, und überhaupt den geschickten Gebrauch bekannter Fabeln zu bemerken.

182) **Eine tragische Handlung kann entweder — wird.** Die meisten Stücke der Alten, und viele von den Neuern, sind von dieser Beschaffenheit. Medea tödtet ihre Kinder, Orestes seine Mutter, Horaz seine Schwester, der ältere Brutus seinen Sohn, der jüngere seinen Vater; und dieses alles mit gutem Wissen, ja wohl mit Ueberlegung.

183) **Oder die Begebenheiten können so eingerichtet — wird.** Aus Unwissenheit tödtete Oedipus seinen Vater, und heirathete seine Mutter, Beide gleichfalls seinen Vater, und Pharasmanes seinen Sohn.

184) **Wie in dem Oedipus — ausmacht.** Der Mord des Lajus war viele Jahre vorher geschehen, das Trauerspiel enthält nur die Folge desselben. Die Tragödie ist allemal vollkommener, wenn sowohl die Handlung selbst, als die Erkenntniß derselben in einem Stücke vorgestellet werden. **Aristoteles** führet den **Alkmäon** und Ulysses an: wir haben den **Mahomet** des **Voltaire**, und den **Rhadamist** vom **Crebillon.**

185) **In dem Alkmäon des Astydamas.** Die Alten haben zween tragische Dichter unter dem Namen **Astydamas**, Vater und Sohn. Der letztere lebte ungefähr mit dem Aristoteles zu gleicher Zeit. Der ältere hat 240 Tragödien geschrieben, und von ihm ist, allem Ansehen nach, der hier angeführte **Alkmäon.** Seine Stücke sind verloren: man weiß also nicht, wie weit die gute Meynung gegründet gewesen, welche er von sich selbst gehabt, und die zu dem Sprüchworte Gelegenheit gegeben; sich, nach **Astydamas** Art, selbst loben. Sein **Alkmäon** hat ihm wenigstens Ehre gemacht. **Euripides** hatte den Alkmäon, auf eine barbarische Art Hand an seine Mutter

legen

legen lassen; Astydamas aber läßt ihn menschlicher handeln: er tödtet seine Mutter unbekannter Weise, und wird erst hernach seiner Uebelthat inne.

186) **In dem durch den Telegonus verwundeten Ulysses.** Telegonus war Ulysses Sohn von der Circe. Bey erwachsenen Jahren reisete er nach Ithaka, gerieth, wegen verübter Gewaltthätigkeit, mit dem Ulysses in Streit, verwundete ihn, ohne ihn zu kennen, und sahe erst hernach seinen Irrthum ein.

187) **Die dritte Art, solche Begebenheiten — erkennet.** Aristoteles giebt in dem folgenden selbst Beyspiele, von der Merope, die ihren Sohn; Iphigenia, die ihren Bruder tödten will, und von dem Phryxus, der seine Mutter in die Hände der Feinde liefern will.

188) **Mehr Arten sind nicht möglich — unwissentlich.** Die Unternehmung wird vollzogen, oder nicht, und zwar wissentlich oder unwissentlich. Dieses giebt 4 Arten. Aristoteles gedenkt nur dreyer, weil er die Art, da man es wissentlich begehen will, aber nicht wirklich vollzieht, für sehr unvollkommen, und zur Tragödie ungeschickt hält.

189) **Die unvollkommenste Art ist — aufgeführet.** Aristoteles rechnet für die unvollkommenste Art tragische Handlungen, wenn man ein Verbrechen wissentlich vornehmen will, aber nicht vollbringt. Der große Corneille glaubet; „Aristoteles rede hier nur von einer „solchen Art der Unterlassung, die in einem unbestimmten „Willen der Handelnden ihren Grund hat, und von keiner „andern Ursache oder Verhinderung gewirket wird.„ Allein, setzet er hinzu, „wenn die handelnden Personen durch „eine obere Gewalt, oder einen Glückswechsel, der sie selbst „umkommen, oder in die Hände ihrer Feinde fallen läßt, „verhindert werden, so machet solches eine andere, und „über die Arten des Aristoteles erhobene Gattung tragischer Handlungen aus.„ Corneille hatte seine Ursachen, diese Gattung von tragischen Handlungen zu verfechten;

sein

sein Cid, Cinna, Rodogune, Heraklius, und Nikomedes, müßten sonst vom Theater verbannet werden. Dacier widerleget seine Sätze, und greift seine Stücke selbst an. Den Cinna und Nikomedes verdammet er gänzlich, und man sieht leicht, daß es eine Gnadenbezeugung ist, wenn er den Heraklius und die Rodogune nicht ganz verwirft. Auf der einen Seite ist klar, daß die Tragödie desto schöner sey, je stärker die Leidenschaften erreget werden: Dieses aber geschieht unstreitig mehr durch den wirklichen Tod einer Person, als durch ein unterbrochenes Vorhaben. Folglich scheint Aristoteles Grund zu haben, die wirkliche Ausübung der Handlung dem bloßen Vorsatze vorzuziehen. Auf der andern Seite möchte man einwenden, daß man sich, so viel möglich, hüten müsse, ein Laster begehen zu lassen, und dieses ist vermuthlich die Ursache, warum Aristoteles die Stücke, darinn man aus Unwissenheit ein Verbrechen begehen will, aber vorher erkennet, den Stücken vorzieht, worinn man es aus Unwissenheit wirklich begeht. Wenigstens kann man sagen, daß die vierte Art mit der ersten und vollkommensten einen gleichen Fehler habe, da in beyden die Unternehmung nicht wirklich vollzogen wird. Folglich muß Aristoteles die vierte der dritten, so wie die erste der zweyten vorziehen: oder er muß, da er die vierte der dritten nachsetzet, auch die erste der zweyten nachsetzen.

Corneille irret, dem Ansehen nach, wenn er behauptet; Aristoteles rede nur von solchen Handlungen, deren Ausführung durch eine bloße Willensänderung unterbleibt. Das von unserm Philosophen angeführte Beyspiel des Hämons zeiget, wie Herr Dacier wohl bemerket, das Gegentheil. Hämon unterläßt den Mord seines Vaters nicht durch eine Willensänderung, sondern er wird durch die Flucht seines Vaters daran verhindert. Die Eintheilung solcher Handlungen in zwo Classen ist aber in der Wahrheit gegründet.

1. Die erste ist, wenn die Vollziehung des Verbrechens durch eine bloße unbestimmte, und zufällige Willensänderung unterbleibt. Da in einem Trauerspiele alles aus nothwendigen und wahrscheinlichen Ursachen entspringt; von dieser Willensänderung aber vorausgesetzet wird, daß sie keinen Grund, außer der Willkühr des Handelnden, habe, so fällt von selbst in die Augen, daß diese Art Handlungen durchaus fehlerhaft sind, und wüßte ich keinen Dichter, der sich jemals derselben in wichtigen Handlungen bedienet hätte.

2. Die zweyte ist, wenn die Ausübung des Verbrechens, durch zureichende Ursachen, verhindert wird. Dieses geschieht,

a. Wenn der Wille des Handelnden, durch unvermuthete Begebenheiten, verändert wird, und derselbe die Größe seines Verbrechens einsieht. So steht Cinna bey dem **Corneille** von seinem Vorhaben gegen den Augustus ab.

b. Wenn die handelnde Person durch eine höhere Gewalt, oder durch Verhinderung von Seiten eines Fremden, oder der Person selbst, welche leiden soll, von Ausführung seines Vorhabens abgehalten wird. In dem ersten Falle ist der **Orestes**, des **Euripides**, wo Apollo den der Hermione gedroheten Tod verhindert, und **Iphigenia**, die in dem Augenblicke ihrer Aufopferung von der Diana weggerücket wird. Ein Beyspiel des zweyten Falls ist **Camena** bey dem **Corneille**, die von dem Sostratus abgehalten wird, den Sinorix zu tödten. Und zum dritten Falle kann Hämons Handlung in der **Antigone** gerechnet werden.

c. Wenn die vorzunehmende Handlung, in dem Augenblicke, da sie vollzogen werden soll, gegen den Urheber selbst ausschlägt. Dergleichen findet sich in der Rodogune, wo sich Cleopatra selbst mit dem Gifte tödtet, das dem Antigonus, und seiner Gemahlinn, bestimmet war.

Herr **Dacier** giebt zu, daß die Handlungen c. da nämlich die, so andere tödten wollten, selbst umkommen, eine Art tragischer Handlungen ausmachen. **Aristoteles**

hat

hat sie ohne Zweifel auch dahin gerechnet, denn oben führet er eine Tragödie an, worinn Danaus den Lynceus hinrichten will, aber selbst seinen Tod findet. Da Aristoteles dieses Trauerspiel nicht als ein Beyspiel der von ihm angezeigten fehlerhaften Art tragischer Handlungen anführet, so macht mich dieses glauben, daß dieser Kunstrichter nicht alle unter dieser Art Handlungen begriffene Fälle überdacht, und nur auf die seine Absicht gerichtet habe, welche, wegen geringer Verhinderungen nicht vollbracht werden. Dacier will die Handlungen c. nicht für eine besondere Gattung erkennen, sondern rechnet sie zur zweyten oder dritten Gattung des Aristoteles. Ich weiß nicht, mit welchem Grunde. Die zweyte Gattung des Aristoteles setzet die wirkliche Begehung aus Unwissenheit voraus: die dritte aber ist, wenn einer eine That aus Unwissenheit begehen will, aber seinen Fehler erkennet: Die Handlungen c. haben folglich mit diesen beyden Gattungen nichts gemein.

Ich halte dafür, daß auch Handlungen der ersten oder unvollkommensten aristotelischen Classe Vorwürfe der Tragödie abgeben können. Die darunter begriffenen Handlungen c. erregen eben die Leidenschaften, welche der wirkliche Tod der zum Leiden bestimmten Person hervorbringen würde, und kann also, auch selbst nach dem Bekenntnisse des Herrn Dacier, ein Gegenstand der Tragödie seyn. Nächstdem folgen die Handlungen a. und die letzte Gattung begreift endlich die Handlungen b. Herr Dacier machet gegen diese ganze Art von Handlungen den Einwurf; „die „Tragödie sey eine Nachahmung einer ganzen und vollkom„menen Handlung, wo aber die Handlung nicht vollzogen „werde, sey auch die Handlung nicht vollkommen noch ganz.„ Allein, mich dünkt, er gehe hier von dem Begriffe einer ganzen und vollkommenen Handlung ab. Eine ganze Handlung ist, die einen Anfang, Mittel, und Ende hat. Nach den Erklärungen, die Aristoteles oben hievon gegeben hat, behaupte ich, daß alle diese Stücke vorhanden seyn kön-

können, ohne daß desfalls das Verbrechen wirklich dürfe vollzogen werden. Nächstdem hat Herr Dacier nicht beobachtet, daß sein Einwurf die schönsten Stücke der Alten von der Zahl der Tragödien ausschließen würde. In der Iphigenia, Merope ꝛc. wird die Handlung nicht vollzogen, hören sie desfalls auf, vollkommen und ganz zu seyn? Ja dieser Einwurf trifft die ganze erste und vollkommenste Gattung des Aristoteles, als in welcher die Handlung gleichfalls nicht vollzogen wird.

190) Nächstdem folget — Handlung. Aristoteles bestimmet die Grade der Vollkommenheit der tragischen Handlungen, und fängt von unten an. Der erste und unvollkommenste Grad war, wenn gottlose Handlungen wissentlich vorgenommen, aber nicht ausgeübet werden. Der zweyte ist, wenn man dergleichen Handlungen wirklich vollbringt. Ich hatte, in Ansehung der zweyten Classe, gemuthmaßet, daß hier, für δεύτερον der zweyte, müsse gelesen werden δεότερον anständiger und besser, und hatte es daher übersetzet; die wirkliche Ausführung gottloser Handlungen ist noch besser, oder ist dem bloßen Vorhaben dazu vorzuziehen. Ich glaubte, daß diese Lesart einen bequemen Verstand geben würde. Allein das Ansehen aller Handschriften widerstreitet, und der Herr Kanzler von Mosheim, und Herr Professor Gottsched, haben mich überzeuget, daß die Worte des Aristoteles, ohne diese Veränderung, einen guten Verstand annehmen können, welchen ich auch, nach einer genauern Untersuchung richtig getroffen zu haben glaube, wie ich im folgenden zeigen werde.

Allein warum zieht wohl Aristoteles die wirkliche Ausführung des Verbrechens dem bloßen Willen dazu vor? Weil in beyden Fällen ein gleicher Abscheu des Verbrechens empfunden wird, bey der wirklichen Vollziehung aber Leidenschaften erreget werden, bey dem bloßen Vorhaben dazu aber nicht. Man könnte dieses bey der dritten und vierten Gattung gegen den Aristoteles, und dessen Ordnung, umkehren.

191)

191) **Vor dieser Art Handlungen — Bewegung.** Dieses ist nach der Art Aristoteles, von dem niedrigsten Grade der Vollkommenheit anzufangen, die dritte Gattung.

192) **Die beste Gattung ist die letzte.** Dieses ist die vierte und vollkommenste Gattung des Aristoteles. Die Merope des Euripides, worinn sie ihren Sohn Kresphon tödten will, ist verloren. Man weiß auch von der Fabel selbst nichts weiter, als daß sie ihn für einen Feind gehalten, und geglaubet, er habe ihren Sohn getödtet. Helle scheint gleichfalls eine Tragödie des Euripides zu seyn, und ist vermuthlich eben dieselbe, welche die Alten unter dem Namen Phryxus anführen. Man kennet sie nicht weiter, als aus dieser Stelle des Aristoteles.

193) Die ganze Ordnung, nach welcher Aristoteles die tragischen Handlungen zählet, ist folgende; von unten auf ist die erste oder unvollkommenste Gattung, wenn man wissentlich ein Verbrechen begehen will, es aber nicht ins Werk richtet: die zweyte, wenn man es wissentlich wirklich begeht: die dritte, wenn man es unwissentlich begeht, aber hernach erkennet: die vierte, wenn man es unwissend begehen will, aber vorher erkennet. Dieses scheint einer andern Stelle des Aristoteles zu widersprechen. Dieser Kunstrichter hat oben im 13 Cap. fest gesetzet, daß ein gutes Trauerspiel sich vielmehr mit dem Unglücke als Glücke der handelnden Personen endigen müsse. Hier aber zieht er die vierte Gattung, wo das Verbrechen nicht begangen wird, und das Stück einen glücklichen Ausgang hat, der dritten vor, worinn der Ausgang unglücklich ist. Die genaue Ueberlegung, womit Aristoteles schrieb, erlaubet nicht, einem so großen Manne einen Widerspruch beyzumessen. Dacier hat schon gesuchet, den Aristoteles zu rechtfertigen, allein seine Gründe scheinen nicht zureichend. Er will; Aristoteles rede hier nicht von der Tragödie und ihren Handlungen überhaupt, sondern zeige nur, auf was für Art ein Dichter sich der Verbrechen in bekannten Fabeln bedienen müsse. Er zeiget demnächst die Anwendung dieser

ser Lehren des Aristoteles in dem Beyspiele der Clytemnestra. Allein hiegegen läßt sich verschiedenes sagen: 1. Die Tragödie des Aristoteles stellet lauter Verbrechen vor, denn er will keine Handlungen zwischen Feinden, oder gleichgültigen Personen, sondern zwischen Freunden, Aeltern, Kindern, Gebrüdern. 2. Ein jedes Trauerspiel soll sich durch Unglück endigen. 3. Dieses Unglück muß also von Aeltern, Kindern ꝛc. einander zugefüget werden. 4. Die dritte Classe ist folglich, nach den Sätzen des Aristoteles, der vierten vorzuziehen, weil sie die wirkliche Vollziehung des Unglücks erhält, es sey denn, daß die Umstände der bekannten Fabeln ein anderes erfodern. Man sage nicht, Aristoteles ziehe die vierte Classe der dritten desfalls vor, weil er den Zuschauern den Abscheu einer grausamen Handlung ersparen will: denn wie ich oben gezeiget habe, so kennet der tragische Schauplatz des Aristoteles keine andere, als abscheuliche Handlungen. Ich überlasse einer tiefern Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Capitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe.

Herr Corneille wirft die aristotelische Ordnung der tragischen Handlungen um. Er bedienet sich folgender Gründe: 1. Eine Mutter, die ihren Sohn, und eine Schwester, die ihren Bruder tödten will, als Merope den Kresphon, und Iphigenia den Orestes, betrachtet dieselben, vor der Erkennung, als Feinde, oder gleichgültige Personen. Nach dem Aristoteles aber erwecket, weder eines, noch das andere, Schrecken und Mitleiden. 2. Wenn die Erkenntniß, zufolge der dritten Art, erst nach dem Tode geschieht, so kann der Schmerz desjenigen, der das Verbrechen begangen, keine große Ausdehnung haben, weil er ganz in der Katastrophe eingeschlossen ist. 3. Handelt man aber, nach Maaßgebung der ersten aristotelischen Gattung tragischer Handlungen, wissentlich, so nimmt der Streit der Leidenschaften gegen die Natur, und der Pflicht

gegen die Liebe, den größten Theil des Gedichts ein, erwecket starke Bewegungen und verdoppelt das Mitleiden. So erwecket Chimene und Antiochus mehr Mitleiden, als Oedipus. 4. Die aristotelische Ordnung mag dem griechischen Geschmacke zwar wohl gemäß gewesen seyn: allein der Geschmack der Franzosen empfindet hierinn auf eine andere Weise.

Herr Dacier hat auf die Einwürfe des großen Corneille geantwortet, und zwar in den meisten Puncten sehr gründlich. 1. Merope und Kresphon, Iphigenia und Orest sehen einander zwar als Feinde, oder gleichgültige Personen an, allein sie sind es nicht in Ansehung der Zuschauer, die also eben dieselbe Empfindung des Schreckens und Mitleidens haben, als wenn dieselben sich bekannt wären: Zugeschweigen, daß die nachmalige Erkennung ein unglaubliches Vergnügen machet, dessen der Cinna, Rodogune ꝛc. beraubt sind. 2. Das Mitleiden ist, zufolge dem Herrn Dacier nicht eben in der Katastrophe eingeschlossen, sondern erstrecket sich durch das ganze Stück, weil den Zuschauern die Verwandtschaft des Tödtenden und Getödteten gemeiniglich vorher schon bekannt ist. 3. Abscheuliche Handlungen, welche wissentlich begangen werden, können zwar gewaltsame Bewegungen erregen, allein, weil sie allzu abscheulich sind, muß man billig die Zuschauer mit ihrer Vorstellung verschonen; da zumal diese keine Nachsicht gegen den Verbrecher empfinden können, und Rodogune als ein Ungeheuer mit Schauern angesehen wird. 4. Was den Griechen aus gegründeten Ursachen gefiel, muß auch den Franzosen aus gleichen Ursachen gefallen. In diesem letzteren Stücke zum wenigsten scheint der Herr Corneille Recht zu haben. Die Ursachen, warum eine Sache gefällt, sind nicht allemal bloß in dem inneren Wesen derselben gegründet. Die ersten Eindrücke der Begriffe, die daher abstammenden Vorurtheile, die Wirkungen des Climatis, die daher entstehende Verschiedenheit der Temperamente und Neigungen eines Volkes,

können in den Urtheilen von der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der Dinge, eine ungemeine Veränderung machen. Es ist unstreitig, daß die Denkungsart und Begriffe der Griechen himmelweit von den Gesinnungen sowohl der französischen Nation, als der unsrigen, unterschieden sind. Ich will nicht untersuchen, auf wessen Seite die Vernunft sey. **Corneille** fället kein Urtheil darüber, er saget nur; der Geschmack des Franzosen sey von dem griechischen merklich unterschieden; und er habe sich nach dem ersteren richten müssen. Allein vielleicht gründet sich die Ordnung des **Aristoteles** auf die unveränderliche Natur, und **Corneille** hätte, an Statt dem französischen Geschmacke zu folgen, ein Märtyrer der aristotelischen Regeln werden, und auf den Ruhm seiner Landesleute Verzicht thun müssen. Dieses will ich noch mit kurzem untersuchen.

Je kräftiger eine tragische Handlung zur Tugend führet, je stärker dieselbe die Leidenschaften erreget, und die Menschlichkeit reizet, desto schöner ist sie in Absicht auf diese Betrachtung. Unser Augenmerk muß daher bey den tragischen Begebenheiten auf zwey Dinge gerichtet seyn. 1. Die Handlung muß so starke Leidenschaften erregen, als möglich, und in dieser Absicht ist die wirkliche Vollziehung des Verbrechens vorzuziehen. 2. Die Handlung muß so wenig abscheulich seyn, als möglich, folglich muß, falls dieses anderer Gestalt nicht vermieden werden kann, die wirkliche Ausführung der Handlung unterbleiben. Es läßt sich aber das Abscheuliche in verschiedene Gattungen absondern. Eine Handlung kann in sich selbst abscheulich seyn, und durch die Verhältniß, worinn die Personen, so die Handlung unternehmen, stehen, noch abscheulicher werden. Daß ein Sohn seine Mutter tödtet, ist an sich, oder innerlich abscheulich; geschieht es wissentlich, so ist es eine auch äußerlich abscheuliche That. Eine bloß innerlich abscheuliche Handlung erwecket bey den Zuschauern ein Mitleiden gegen den, der sie begeht, und leidet. Eine äußerlich abscheuli-

che Handlung hat wiederum ihre Stufen a. wenn der, so sie ausübet, gleichsam gezwungen wird, oder wichtige Ursachen hat, sie vorzunehmen, b. wenn sie aus einer gewaltsamen Leidenschaft und mit freyem Willen begangen werden. Da innerlich abscheuliche Handlungen mehr Leidenschaften erregen, als bloß traurige, so finden jene, wenn sonst nichts im Wege steht, eher Platz in einem Trauerspiele als diese; diese aber eher, als äußerlich abscheuliche Handlungen, wegen des allzugroßen mit diesen verknüpften Abscheues. Die verschiedene Gestalt, welche ein jeder Gegenstand in den Begriffen verschiedener Menschen annimmt, verhindert uns, alle Arten des Abscheulichen zu erzählen. Die Vorurtheile einer jeden Nation und Religion entscheiden hierinn unwiederruflich, sie mögen gegründet seyn oder nicht. Wir werden Dinge mit Abscheu ansehen, die ein Chinese belachet, und was er mit Entsetzen höret, ist uns vielleicht angenehm. Die Ehe mit seiner Schwester ist bey uns unnatürlich und abscheulich: bey den Aegyptern und Persern war es erlaubt, ja wohl gar ein Stück des Gottesdienstes. Aus allen diesen vorangeführten, läßt sich, wie ich glaube, die eigentliche Rangordnung der tragischen Handlungen bestimmen.

1. Die vollkommensten sind die innerlich abscheulichen Handlungen, welche wirklich ausgeübet werden. Oedipus, Zopirens Tod in dem **Mahomet** des Herrn **Voltaire**, der Tod des **Rhadamist** bey dem Herrn **Crebillon** sind von dieser Beschaffenheit.

2. Traurige Handlungen, die wirklich ausgeübet werden, als **Guzmanns**, **Theodats** und **Athaliens** Tod bey dem **Voltaire**, **Corneille**, **Racine**, **Uffons** Tod beym **Schlegel**.

3. Innerlich abscheuliche Handlungen, die nicht ausgeübet werden, als **Orestes** Aufopferung, und **Kresphons** Tod durch die Hand der **Merope**.

4. Aeußerlich abscheuliche Handlungen, die aus wichtigen Ursachen unternommen und vollzogen werden; dergleichen

chen ist Titus Tod durch **Brutus**, **Catons** Ermordung seiner selbst, **Cäsars Tod** durch den jüngern Brutus: oder wozu der Thäter fast gezwungen wird, z. B. **Pyrrhus** und **Clytemnestra** Tod durch die Hand des **Orestes**.

5. Aeußerlich abscheuliche Handlungen, die aus Rache, oder andern heftigen Leidenschaften, und freyem Willen unternommen und vollzogen werden, als **Horazens** Mord an seiner Schwester, **Britannicus** Vergiftung durch Nero, **Agamemnons** Ermordung durch Clytemnestra.

6. Traurige Handlungen, die nicht vollzogen werden. Dergleichen ist **Augustus** und **Roderichs** Tod durch Cinna und **Chimene**. Durch traurige Handlungen verstehe ich alle tragische Handlungen, die nicht abscheulich sind.

7. Aeußerlich abscheuliche Handlungen, so fehlschlagen, oder das eigene Verderben derer Thäter wirken. Von solcher Art ist die Aufopferung der **Iphigenia** und die **Rodogune**.

Diese Ordnung entscheidet nur das Verhältniß der tragischen Handlungen gegen einander, ohne übrigens den ganzen Werth eines Stücks bestimmen zu können.

194) **Und desfalls sind noch itzt die Dichter — begegnet sind.** Die ersten Tragödienschreiber fanden in den wirklichen Geschichten, oder bekannten Fabeln, Stoff genug, die Charaktere ins Licht zu setzen, so sie im Sinne hatten. Es ist ein gewöhnliches Unglück für das Reich der Gelehrsamkeit, daß ein großer Geist in einer Wissenschaft so viel Sclaven, als Schüler, machet, die das, was er selbst als gleichgültig ansahe, und aus einer ungezwungenen Wahl beliebte, für nothwendig halten. Aus diesen Bewegungsgründen glaubeten die jüngern Tragödienschreiber, verpflichtet zu seyn, den Alten in der Wahl der Materie blindlings nachzufolgen, und Geschichte oder bekannte Fabeln zum Grunde zu legen. Die Trauerspieldichter unsrer Zeiten schlagen eben diesen Weg ein, und haben dadurch die, der Natur nach, willkührliche Wahl der Materie mit solchen Gesetzen eingeschränket, welche zu brechen sich wenig

Dichter erkühnen werden. Aristoteles hat oben im 10. Cap. das Recht der Poeten, die Vorwürfe ihrer Trauerspiele zu erdichten, festgestellet.

195) Das erste und hauptsächlichste ist ihre Güte. Herr Dacier saget, Aristoteles habe in seinem ganzen Buche nichts so deutlich erkläret, als die Güte der Sitten; Herr Bossu aber findet diese Stelle ziemlich dunkel. Ich will suchen, ihr durch folgende Anmerkungen einiges Licht zu geben.

1. Aristoteles redet von keiner moralischen Güte, und fodert nicht, daß ein Dichter alle Personen tugendhaft abbilden müsse. Viele Kunstrichter stehen in dieser Ueberredung. Vossius ist dieser Meynung [i]), und da er sich den Einwurf machet, daß gleichwohl auch lasterhafte aufgeführet würden, so beantwortet er denselben dadurch, daß die Anzahl derer, so mit guten Sitten abgebildet werden, die Anzahl der andern überwiegen müsse. Der wahre oder erdichtete G. von C. in den Critischen Briefen [k]) scheint gleicher Meynung zu seyn, und eine moralische Güte zu fodern. Corneille, Dacier und Bossu aber haben gründlich erwiesen, daß diese moralische Güte weder nothwendig erfodert, noch hier vom Aristoteles verstanden werde. Insbesondere hat Herr Bossu diese Lehre weitläuftig abgehandelt [l]). Es läßt sich solche aus folgenden kurzen Sätzen einsehen.

a. Eine tragische Handlung kann nicht durch bloß tugendhafte Personen vollzogen werden. In einem Trauerspiele muß entweder der Schuldige oder Unschuldige leiden. Im ersten Falle ist der Leidende lasterhaft, im zweyten aber die, so ihm dieses Leiden zufügen. Die Beyspiele fast aller Trauerspiele liefern uns eine Menge lasterhafter Personen. Clytemnestra, Kreon, Guzmann, Thyestes, sind dergleichen.

b. Laster-

i) Vossius Instit. poet. p. 59. 60.

k) Critische Briefe p. 48.

l) Bossu du poeme Epique L. IV. C. IV. V. VI.

b. Lasterhafte Personen müssen vorgestellet werden, wie sie sind, und man darf einem Bösewichte keine tugendhafte Sitten beylegen. Medea muß aufgebracht und wüthend, und Phädra tückisch und boshaft vorgestellet werden.

c. Der Held eines Trauerspiels braucht daher nicht nothwendig tugendhaft zu seyn, und die Muster von ihnen, welche Aristoteles vor Augen hatte, waren es gewiß nicht.

d. Aristoteles fodert daher keine moralische Güte der Sitten, die nur bey Tugendhaften gefunden wird.

2. Aristoteles redet von einer poetischen Güte. Corneille hat versuchet eine Erklärung davon zu geben. Er versteht durch diese Güte des Aristoteles einen glänzenden und erhabnen Charakter einer tugendhaften oder lasterhaften Fertigkeit, die der Person, so man einführet, anständig ist. Herr Dacier hat sehr gründlich hiegegen erinnert; daß nicht alle Charaktere, die von den Poeten gebildet werden, dieses Glänzende und Erhabene haben, und daß nächstdem solches nicht allemal mit der Anständigkeit und Aehnlichkeit der Sitten würde können vereiniget werden. Aristoteles redet überdem nicht bloß von den Sitten der Hauptperson, sondern auch der übrigen Personen. Wie wäre es aber möglich, daß alle Personen eines Trauerspiels einen glänzenden und erhabnen Charakter behaupten können? Aristoteles nennet die Sitten gut, wenn durch dieselben eine gute Wahl kann angestellet werden, d. i. wenn man, vermittelst derselben, unfehlbar voraus sehen kann, was für Entschließungen die charakterisirte Person fassen werde. Dieses kann bey den allgemeinen Sitten, die sich auf alle Menschen schicken, nicht geschehen: die Sitten müssen daher vollkommen wohl nach der Aehnlichkeit und Anständigkeit ausgedruckt seyn. Diese genaue Bezeichnung der Sitten ist es, was Aristoteles die Güte nennet, welche, als die Haupteigenschaft der Sitten alle andere Eigenschaften unter sich begreift. Daß man der Güte einen so fremd scheinenden Begriff geben müsse, will die Noth, und das Ansehen großer Kunstrichter. Jedoch kann es allenfalls auch

auf

auf andere Art gerechtfertiget werden. Es ist bekannt, daß eine jede Sache entweder moralisch oder metaphysisch gut sey. Von der moralischen Güte ist, wie ich schon erwiesen habe, hier nicht die Rede. Metaphysisch gut aber ist eine Sache, wenn sie alle Eigenschaften an sich hat, die sie, vermöge ihres Wesens haben muß und kann. Eine Person ist also mit metaphysisch guten Sitten gebildet, die solche Sitten an sich hat, als sie vermöge ihres Wesens haben soll. Und diese müssen sodann, nach verschiedenen Gesichtspuncten ähnlich, anständig und gleich-seyn. Diese Güte ist es, nach der Anmerkung des Herrn Dacier, von welcher Horaz saget: Notandi sunt tibi mores.

Aus allen diesen Sätzen fließt, daß die poetische Güte sich sowohl bey den Lasterhaften als Tugendhaften finden könne, und die Sitten des Mezentius, und der Rodogune, in einem eben so hohen Grade poetisch gut seyn können, als die des Aeneas, und der Cenie.

196) **Diese Sitten sind gut, oder fehlerhaft — nicht.** Diese Stelle ist ziemlich undeutlich. Der Grundtext hat; φαῦλον μὲν, ἐὰν φαυλὴν; χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν. Ich habe geglaubt, daß φαυλον und χρηστον auf ἦθος, φαυλην und χρηστην aber auf προαίρεσιν gehen; welches den Grund zu meiner Uebersetzung oder Umschreibung gegeben hat.

197) **Die poetische Güte der Sitten kann — böse sind.** Hierin liegt ein überzeugender Beweis, daß Aristoteles durch die Güte nichts moralisches verstehe, weil sie nämlich, nach seinem Ausspruche, bey aller Art von Menschen angetroffen wird, auch so gar bey Weibern und Knechten, wovon jene größtentheils, diese aber ohne Ausnahme, moralisch böse sind. Das schöne Geschlecht wird unserm Kunstrichter nicht sehr für diesen Lobspruch verbunden seyn, worin ihm zwar **Euripides**, bisweilen auch **Aeschylus** mit Beyspielen vorgegangen ist. Ich fürchte aber, wenn eine Aspasia oder Sappho die Poetik geschrieben hätte, daß sie das Schwerdt, und vielleicht mit eben so vie-

lem

lem Rechte, gegen das männliche Geschlecht würden umgekehret haben. Die Sclaven erkennet er alle für lasterhaft; und bey der Dienstbarkeit, worin sie alle lebeten, und größtentheils schon geboren wurden, und der damit verknüpften elenden Erziehung war es kein Wunder; wenn der Saame der Tugend in ihnen ersticket wurde.

198) **Die Anständigkeit ist die zwote — unanständig.** Die Sitten müssen anständig, d. i. so beschaffen seyn, wie es die Zeiten, Denkungsart, Nation, Geschlecht, Stand, und die Umstände des Glücks, und des Alters, der vorgestellten Personen erfodern.

a. Die Sitten müssen anständig seyn in Ansehung der Zeiten. Haben gleich die Neigungen der Menschen zu allen Zeiten einerley Vorwürfe, so stellen sich doch diese jedesmal in tausendfach veränderten Gesichtspuncten vor. Jedes Zeitalter hat seine besondre Art der Gewohnheiten und Sitten. Ins besondre je weiter ein Zeitalter von dem unsrigen entfernet ist, desto mehr verliert sich die Aehnlichkeit zwischen den Sitten beyder Zeitläufe. Der unterschiedne Zustand der Fürsten zeiget diese Abweichung deutlich. Ein Achilles war selbst der Koch seiner Gäste, zu unsern Zeiten sind die Prinzen mit Pracht umringet. Diese unendliche Verschiedenheit machet es einem Dichter schwer, alte Geschichte, worin Prinzen vorkommen, aufzuführen, und ihre Sitten den Zeiten, darinn sie gelebet, anständig zu machen, zugleich aber auch nicht den Begriffen der heutigen Zeiten, von der Pracht, und Lebensart der Könige, zu nahe zu treten. Dem entgegen blicket, in vielen Trauerspielen des neuern französischen Theaters, aus den alten Griechen die französische Höflichkeit und die Sitten des 17 und 18. Jahrhunderts hervor. Durch diese Schwierigkeiten ist Tasso bewogen worden, den Dichtern anzurathen, die Vorwürfe ihrer Gedichte nicht aus dem grauen Alter herzuholen.

b. Mit der Anständigkeit der Sitten, in Ansehung der Zeiten, ist die Anständigkeit derselben, in Ansehung der Denkungsart, genau verbunden. Bey einer nur flüch-

tigen

tigen Untersuchung der gelehrten Geschichte zeiget sich, daß die Art zu denken fast alle 50 Jahre eine große Veränderung erlitten, und kein System, so gegründet es auch geschienen, sich länger, als einen gewissen Zeitlauf, behauptet: und dieses zwar nicht allein in den Wissenschaften, sondern auch in den äußerlichen Stücken der Religion, in der Arztney, in der Haushaltung, und im gemeinen Leben. Führet ein Dichter Personen aus entfernten Zeiten auf die Bühne, so muß er die Denkungsart, und angenommenen Vorurtheile jener Zeiten kennen, und sie denselben gemäß handeln und reden lassen. Insbesondre muß er die Grundsätze ihrer Religion, und die Vorurtheile ihrer Erziehung zum Grunde legen! In Ansehung der Religion weiß ich nicht, ob **Aeschylus** zu entschuldigen ist, da er den Jupiter, Neptunus, und die Minerva, von den Persern als Götter verehren läßt. Einen ähnlichen Fehler begeht Tasso, da er seine Helden, bald als Heiden, bald als Christen, reden läßt. Den Unterscheid der Vorurtheile und Denkungsart eines jeden Zeitlaufes zeigen die Trauerspiele von **Alceste** und **Hippolyt**. Die Denkungsart, zur Zeit der erstern, wollte, daß ein Vater für seinen Sohn sterben mußte; und Hippolyt gieng ins Elend, um einen leichtsinnig geleisteten Eid nicht zu brechen. Mich dünket, daß unsere Trauerspieldichter, in Bildung der Sitten alter Völker, oft fehlen. So verschieden die Begriffe eines Griechen, Persers, Römers, und Deutschen von einerley Gegenstande sind, so denken sie doch in den neuern Trauerspielen, bey gleichen Umständen, fast alle auf gleiche Art. Man findet überall den Poeten, den Held aber nirgends. Sie sind überhaupt zu fein, ihre Moral und Philosophie ist von den Begriffen jener Zeiten gar zu sehr unterschieden. Billig aber sollten die Personen aus jenen alten Zeiten und Nationen so geschildert werden, daß der Zuschauer, ohne es sonst zu wissen, aus ihren Reden und Handlungen, und aus ihrer Denkungsart überhaupt, ihr Vaterland abnehmen könne. Wer sieht nicht in der Denkungsart des Ho-

raz, Cato und Brutus, den Geist eines Römers? Jedoch ist der Dichter nicht verpflichtet, sich allzusclavisch an diese Denkungsart zu binden. Ist sie überall bekannt, so muß er sich dieselbe freylich genau zur Vorschrift dienen lassen: sind es aber Puncte, welche nicht zu jedermanns Wissenschaft gediehen sind, und die das Wesen der Denkungsart nicht bestimmen, so kann er, nach Erforderniß seines Plans, sowohl die Umstände der Denkungsart, als der Fabel überhaupt, verändern.

c. Die Anständigkeit der Sitten, in Ansehung der Denkungsart, hat einen hauptsächlichen Einfluß in ihre Anständigkeit, in Betrachtung der Nationen. Der Spartaner ist großmüthig, der Römer gleichfalls, aber mit Stolz vermischt, der Deutsche frech. Ein morgenländischer Prinz, der keine Eifersucht kennt, wie der Noradin des Herrn Voltaire, ein Italiener, der wegen erlittener Beleidigung keine Rache suchet, sind dem Wesen ihrer Nation zuwider. Von dieser Art ist der Fehler der Mademoiselle Barbier, die ihren Gracchus, mit der Hitze eines französischen Marqvis, den Degen ziehen läßt, da doch die Römer keine Degen trugen, und, um persönlicher Beleidigungen willen, ihn nicht zu ziehen gewohnt waren. Wider die Anständigkeit der Denkungsart und Nation zugleich aber stößt es an, wenn der Milton der Deutschen, Herr **Klopstock**, in seiner Messiade, Melchisedeks und Hesekiels marmorne Bildsäulen, als bey den Juden befindlich, und durch jüdische Hände verfertiget, angiebt; welches allen ihren Grundsätzen zuwider war. Wesfalls auch Herr **Klopstock** in der neuen Ausgabe seines Gedichtes diese Stellen weggelassen hat.

d. Anständigkeit der Sitten in Ansehung des Geschlechts. Dieser Anständigkeit gedenkt **Aristoteles** namentlich. Tapferkeit und Kühnheit: saget er, sind zwar männliche Tugenden, den Weibern aber unanständig. Gesetzt, daß, wie es wahrscheinlich ist, nicht sowohl die Natur, als die Erziehung und die Beyspiele anderer Personen ihres Geschlechts, der Grund der weiblichen Furchtsamkeit sind, so

ist doch gewiß, daß der Dichter, um seine Bilder nach dem Leben zu schildern, dem Frauenzimmer ordentlicher Weise keine Tapferkeit noch Heldenmuth zuschreiben müsse. Doch ist auch dieses nicht ohne alle Ausnahme; die Geschichte geben uns Beyspiele von Frauenzimmern, deren heroischer Muth sie den Helden gleich gemachet. Andere Gemüthsbewegungen hingegen, als Furcht, Traurigkeit ꝛc. können bey dem Frauenzimmer in desto heftigerm Maaße seyn, und ist es die Pflicht des Dichters, dasselbe nach der Beschaffenheit der abzuschildernden Charaktere abzumessen.

e. Die Anständigkeit der Sitten in Ansehung des Standes der aufgeführten Personen. Die Sitten der Personen müssen ihren Umständen, und dem Verhältnisse, worinn sie gegen andere mit handelnde Personen stehen, gemäß seyn. Denn der Stand hat einen starken Einfluß in die Aufführung eines Menschen, und zeiget sich in seinen geringsten Ausdrücken und Bewegungen; scheinen gleich diese Verschiedenheiten bisweilen der Moral sträflich, so ist der Dichter doch nichts destoweniger verbunden, sie aufs genaueste auszudrücken. Die Aufführung eines Persers und Engelländers gegen ihren König geht weit von einander ab: ein Mensch muß anders gegen seinen Herrn als gegen seinen Freund reden, und ein Held darf sich nicht, wie ein schlechter Mensch ausdrücken. Bossu, und aus ihm Dacier, führen ein Beyspiel einer Unanständigkeit der Sitten in Ansehung des Standes an. Der Geiz ist ohne Zweifel einem Kaiser unanständig, nichts destoweniger beherrschete dieses Laster den Kaiser Mauritius. Hier fragt es sich, wie ein Poet, der eine Handlung des Mauritius bringen wollte, sich zu verhalten habe, um weder gegen die Anständigkeit des Standes, noch gegen die Aehnlichkeit des Nachbildes mit dem Urbilde anzustoßen. Ueberhaupt hat die Anständigkeit der Sitten nur eine bedingte Wahrheit, und gründet sich theils auf gewisse angenommene Sätze und Vorurtheile, theils aber wird sie, durch das Beyspiel des größten Haufens, zu einer Verpflichtung und

Gesetze aller einzelnen, in gleichem Falle sich befindlichen Personen. Die Aehnlichkeit der Sitten aber gründet sich auf den Personalcharakter, und hat eine unbedingte Wahrheit; der Dichter muß daher, wenn die übrigen Umstände gleich sind, diese noch mehr vor Augen haben, als jene. Entsteht ein Widerspruch zwischen beyden Eigenschaften der Sitten, so muß die Anständigkeit der Aehnlichkeit weichen, wenn nämlich der persönliche Charakter der Person bekannt ist, es sey denn, daß der Dichter Mittel finde, das Unanständige zu verbergen, oder zu verschweigen, wie **Corneille** mit dem Geize des Mauritius thut. Sind aber die Gesetze der Anständigkeit bekannter, als der persönliche Charakter, so muß die Aehnlichkeit derselben weichen. Nach den Sätzen des Herrn **Bossu** kann dieser Widerspruch nicht leicht entstehen. Denn der Poet schildert keine besondere Personen, sondern er wählet Charaktere, Sitten, Nation, Denkungsart und Stand, verhältnißmäßig gegeneinander, wie es seiner Absicht gemäß ist. Und dann erst giebt er diesen allgemeinen Personen Namen, aber solche Namen, die nicht, durch einen bekannten Nebenbegriff, die den Personen beygelegte Eigenschaften verleugnen.

f. Anständigkeit in Ansehung des Alters. Ein junger Mensch kann flüchtig, lebhaft und unbedachtsam seyn: eine Sache kann ihn bey dem ersten Anblicke entzücken, worauf ein Greis nur einen unachtsamen Blick wirft. Jenes Handlungen sind unüberlegt und gehen offenbar zu ihrem Zwecke: die Unternehmungen eines Greises aber sind verborgen, und ihre Absichten fallen nicht in die Augen.

g. Anständigkeit der Sitten in Ansehung des Glücks. Wir wissen aus eigener oder fremder Erfahrung, wie groß die Macht des Glückes und Unglücks über die Sitten der Menschen sey. Jenes erhebt das Herz, und ist gleich die Vernunft mächtig gnug, den aufsteigenden Stolz zu unterdrücken; so giebt doch das Gefühl des Glücks ihm eine gewisse Art der Gnügsamkeit und Zufriedenheit, die aus allen Handlungen und Worten hervorblicket. Das Unglück

hergegen schlägt den Muth nieder, und auch diejenigen, welche sich dagegen durch Natur oder Vernunft waffnen, verrathen in ihren Ausdrücken wider ihren Willen die Beschaffenheit ihrer Umstände. Sollte aber der persönliche Charakter, oder eine andere Art der Anständigkeit mit der Anständigkeit in Ansehung des Glücks im Widerspruche stehen, so ist, wie in allen übrigen Arten, eben das zu beobachten, was ich oben bey der Anständigkeit in Ansehung des Standes erinnert habe. So sind Zamorens Reden, bey dem **Voltaire**, nicht den Umständen seines Glücks anständig, allein sein persönlicher Charakter und die Anständigkeit seines Standes sprechen ihn davon los.

h. Anständigkeit der Sitten in Ansehung des besonderen Verhältnisses der handelnden Personen. Der Theil, welchen die Personen an den Zufällen nehmen, die Leidenschaften, welche sie dabey empfinden, müssen ihre Ausdrücke und Handlungen verschieden machen. Ein Vater spricht anders, als ein Sohn, und ein Bruder anders als ein Fremder. Aus Emiliens Reden in dem Cinna des Corneille muß die Begierde nach Rache, und aus dem Titus in dem Brutus des Voltaire, Haß, Rache, und Liebe des Vaterlandes und seiner Schönen zugleich hervorblicken. Einer der schon im Verbrechen geübt ist, muß anders reden, als einer der dasselbe aus Schwachheit begeht: Oenoe spricht und handelt dreuster als Phädra.

Horaz hat die Anständigkeit der Sitten in folgenden Versen sehr gut abgehandelt [m]).

Si dicentis erunt fortunis absona dicta.
Romani tollent equites peditesque cachinnum.
Intererit multum, Dauusne loquatur an Herus:
Maturusne senex, an adhuc florente iuuenta
Feruidus: an matrona potens, an sedula nutrix:
Mercatorne vagus, cultorne virentis agelli:
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus, an Argis.

m) Horatius de art. poet. v. 112.

Spricht irgend die Person, wie sichs für sie nicht schickt,
So lacht das ganze Rom, so bald es sie erblickt.
Drum unterscheide man Stand, Alter und Geschlechte:
Ganz anders spricht ein Herr, ganz anders reden Knechte.
Es ist nicht einerley, was ein verlebter Mann,
Und muntrer Jüngling spricht. Dies Wort steht Ammen an;
Matronen aber nicht. Kein Kaufmann spricht, wie Bauren,
Kein Kolcher redet so, als ob er Babels Mauren,
Von Jugend auf gekannt. Wen Argos Bürger heißt,
Spricht nie Thebanern gleich.

Gottsched.

Und an einem andern Orte erkläret er, was ein Dichter wissen müsse, um einer jeden Person anständige Sitten beylegen zu können [n]).

Qui didicit, patriae quid debeat, et quid amicis:
Quo sit amore parens, quo frater amandus, et hospes:
Quod sit conscripti, quod judicis officium, quae
Partes in bellum missi ducis: ille profecto
Reddere personae scit conuenientia cuique.

Wer wohl gelernet hat, was Freund, und Vaterland,
Für Pflichten von ihm heischt; die Schuldigkeit erkannt,
Die Kindern zugehört; die Art, wie Brüder leben;
Was Rath und Richteramt für Lebensregeln geben;
Wie Feldherr und Soldat im Kriege sich beträgt;
Der hat den rechten Grund zur Poesie gelegt;
Der wird nichts thörichtes, nichts ungereimtes dichten,
Und den Charakter, stets nach den Personen richten.

Gottsched.

Plutarch stimmet, in dem Fragment seiner Vergleichung des Aristophanes und Menanders, hiemit überein. „Der Ausdruck, spricht er, hat unendliche Verschie-

„den-

n) Horatius de arte poet. v. 312.

„denheiten. Aristophanes weiß nicht, einer jeden Art „des Ausdrucks das Anständige zu geben, welche Anstän„digkeit darinn besteht, einen König mit Hoheit, einen Red„ner mit Stärke, ein Weib schlecht, eine Privatperson „prosaisch und niedrig, einen Kaufmann stolz und hochmü„thig reden zu lassen. Er aber legt allen Personen ihre „Reden nach einem Ungefähr in den Mund, und man kann „nicht erkennen, ob ein Sohn oder Vater, ein Ackermann „oder ein Gott, ein Greis oder ein Held redet.„

199) **Die dritte Eigenschaft der Sitten ist die Aehnlichkeit.** Die Kunstrichter haben sich nicht vergleichen können, was **Aristoteles** durch die Aehnlichkeit der Sitten verstehe. **Victorius** will, es werde darunter begriffen, wenn die Sitten der Männer und Weiber den Zeiten ähnlich sind, worinn sie gelebet: allein dieses ist schon in der Anständigkeit der Sitten enthalten. **Aristoteles** saget aber ausdrücklich, die Aehnlichkeit sey von der Güte und Anständigkeit unterschieden. **Corneille** hat gesuchet, den Unterscheid fest zu setzen. „Diese beyden Eigenschaf„ten der Sitten, spricht er, (nämlich die Anständigkeit „und Aehnlichkeit,) deren Unterscheid viele Uebersetzer nicht „finden können, lassen sich leicht vergleichen, wenn man „sie von einander sondert, und die Anständigkeit solchen er„dichteten Personen beyleget, die kein anderes Wesen, als „in der Einbildungskraft des Dichters haben, die Aehn„lichkeit aber für die Personen aufbehält, die in der Histo„rie oder Fabel bekannt sind.„ Allein Aristoteles führet zum Beyspiele unanständiger Sitten, den Ulysses und die Menalippe an, Personen welche wirklich waren, zum Beweise, daß die Anständigkeit nicht bloß für erdichtete Wesen gehöre. Der Unterscheid kann ohnedem deutlich gnug bestimmet werden. Anständige Sitten sind, die dem Charakter und den Umständen der Person gemäß sind. Aehnlich aber sind die Sitten, wenn sie mit dem Urbilde übereinstimmen, d. i. wenn die Personen so geschildert werden, wie uns die

Historie oder Fabeln dieselbe vorstellet. Horaz hat diese Aehnlichkeit in vortrefflichen Versen beschrieben o).

Aut famam sequere, aut conuenientia finge
Scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem;
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi nata: nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox, inuictaque: flebilis Ino:
Perfidus Ixion: Io vaga: tristis Orestes.

Drum lenke deinen Geist
Entweder auf ein Werk aus wirklichen Geschichten,
Wo nicht, so mußt du doch nichts ungereimtes dichten.
Führst du, wie dort Homer, den Held Achilles ein:
So muß er zornig, hart, und unerbittlich seyn;
Er trete Billigkeit, Gesetz und Recht mit Füssen,
Und wolle sonst von nichts, als Macht und Waffen, wissen.
Medeen schildre frech, Ixion komme mir
Ganz treulos und verstockt, und Ino kläglich für.
Wenn Jo flüchtig irrt, so muß Orestes klagen.

Gottsched.

Die Aehnlichkeit der Sitten erfodert a, die Uebereinstimmung mit dem Gerüchte, d. i. wenn die Personen, welche der Poet vorstellet, ihren Namen, Thaten, und Eigenschaften nach, bekannt sind, so müssen die Sitten derselben so von dem Dichter ausgebildet werden, wie sie der Wahrheit gemäß sind, und die Schilderung, welche der Poet von ihnen machet, muß mit dem Originale vollkommen übereinstimmen. Wer also den Cäsar keusch oder aufrichtig, den Cicero demüthig, den Mithridat gütig und versöhnlich vorstellen wollte, würde diese Aehnlichkeit verletzen: denn jedermann, der ein Trauerspiel höret, oder mit Nutzen und Vergnügen hören kann, weiß, wie weit diese Eigenschaften von ihrem wahren Charakter entfernet gewesen.

Der

o) Horatius de art. poet. v. 119.

Der Poet ist hieran so sehr gebunden, daß, wenn ein allgemeines Gerücht einer Person einige Eigenschaften beyleget, die sie nicht wirklich besessen, der Dichter sie vielmehr mit diesen erdichteten, als mit den wahren Eigenschaften, vorstellen muß. Wenceslaus ist überall, als ein träger und fauler Kaiser beschrien. Gesetzt, man könnte, wie es das Ansehen hat, gründlich beweisen, daß nur die Lästerung der Geistlichen ihn in so üblen Ruf gebracht, so würde dennoch ein Trauerspieldichter schuldig seyn, ihn so lange träge, grausam ꝛc. zu schildern, bis sein wahrer Charakter überall bekannt seyn, und den falschen wird verdrungen haben.

Jedoch können auch bisweilen die Sitten der Historie vollkommen gleichstimmig seyn, ohne doch, daß sie dadurch allein zum Gebrauch eines Trauerspiels geschickt werden. Corneille hat in seinem Agesilaus den Helden dieses Namens und den Lysander nach der Vorschrift der wahren Geschichte geschildert und aus diesem Grunde haben die Verfasser des Tagebuchs von Trevoux [p]) dieses Trauerspiel vertheidiget, welches sich den Tadel aller übrigen Kunstrichter zugezogen hat: denn die historische Wahrheit ist nicht gnugsam, wenn der Charakter nicht auch zugleich poetisch wahr ist, und sich für das Trauerspiel schicket.

Weiß man aber von einem Helden zwar seine Thaten, aber nicht seinen Character, und läßt sich solcher nicht von seinen Thaten abziehen, oder ist die Person völlig unbekannt, so brauchet der Dichter sich nicht an die Aehnlichkeit der Sitten zu binden. Wird nur die poetische Güte, Anständigkeit und Aehnlichkeit in Acht genommen, so darf im übrigen der Dichter den Personen Sitten nach Belieben beylegen, und mit einem unbekannten Helden mit gleicher Freyheit verfahren, als mit einem gänzlich erdichteten. Corneille war gewiß, daß seine französischen Zuschauer den Theodat und seinen schlechten Charakter nicht kannten; er legte ihm daher, statt der Undankbarkeit und Grausamkeit,

p) Memoires de Trevoux du Mois de May 1717. Art. 58.

die ihm nach der wahren Historie zukommen, eine edle und großmüthige Denkungsart bey. Eben daher hatte **Voltaire** Freyheit, in der **Alzire** und **Zayre** die Charaktere nach Willkühr zu bilden, da er sich hingegen, in dem **Brutus** und der **Mariamne** nach dem Innhalte der wahren Geschichte richten mußte. Diese Freyheit, unbekannten Personen willkührliche Charaktere beyzulegen, ist nur ein Vorrecht des ersten Dichters, der eine erdichtete oder unbekannte Person auf die Bühne bringt, und mit Sitten und Handlungen versieht. Sein Trauerspiel tritt in den Platz der Geschichte, und alle nachfolgende Dichter, die eben dieselbe Person aufführen, sind schuldig, den ihr von dem ersten Dichter gegebenen Charakter zum Grunde zu legen, oder wenigstens demselben nicht zu widersprechen.

Durch die genaue Sorgfalt, die ein Dichter anwenden muß, das Nachbild dem Urbilde ähnlich zu machen, will ich die Poeten nicht in solche Sclaverey setzen, daß das Nachbild nothwendig alle Züge des Urbildes enthalten müsse. Gnug wenn nur diejenigen abgebildet werden, die zu seinem Endzwecke nöthig sind: ja es können auch wohl einige fremde Züge hinzugesetzet werden, die zwar dem Helden des Trauerspiels nicht eigenthümlich gewesen, davon aber das Gegentheil nicht bekannt ist, und die seine andere kundbare Eigenschaften nicht umstoßen. Schildert man den Herodes ab, so kann man sich allenfalls begnügen, von seinen Eigenschaften bloß seine Grausamkeit und rasenden Argwohn in ein helleres Licht zu setzen, seine Tapferkeit, Klugheit und Freygebigkeit, Tugenden, die er im hohen Grade besaß, kann man mit Stillschweigen übergehen, und ihn hingegen, wenn es die Umstände des Trauerspiels erfodern, falsch, verrätherisch und niederträchtig bilden, welcher Verbrechen er zwar nicht schuldig war, die aber doch mit seiner bekannten Gemüthsart keinen Widerspruch ausmachen. Bey dem Mauritius hingegen darf ich zwar den Geiz verschweigen, aber niemals ist es erlaubt, ihn freygebig zu machen.

Die Aehnlichkeit der Sitten fodert, d. eine genaue Uebereinstimmung mit der menschlichen Natur überhaupt. Man saget zwar; der Dichter ist ein Schöpfer. Es ist dieses ein prächtiger Ausdruck, der nichts als das Vermögen zu erdichten unter sich begreift, und so kömmt diese Schöpfungskraft auch der Phantasie eines Kindes zu. Doch auch in der völligen Strenge des Ausdrucks, ist der Poet nur ein Schöpfer vom zweyten Range: er erschaffet nur nach den Modelen, welche er vor sich findet. Bildet also der Dichter einen Charakter, der in der Natur nicht anzutreffen ist, so machet er ein Ungeheuer, ein Geschöpf einer andern Welt. Und weil der Zuschauer niemals ein dem Charakter ähnliches Urbild gesehen, so verliert der Charakter die äußerliche Wahrscheinlichkeit, und tauget für kein Gedicht. Es ist aber nicht nöthig, daß der ganze Charakter mit allen seinen Zügen in einer einzelnen Person angetroffen werde, denn dieses ist fast unmöglich, weil niemals zwo Personen einen vollkommen ähnlichen Charakter haben können. Sondern es ist zureichend, wenn nur jeder Zug des Charakters ein wirkliches oder wahrscheinliches Urbild hat, und aus den Zügen vieler Personen ein einziger tragischer oder komischer Charakter zusammengesetzet wird. Sollte aber ein Mensch einen so seltsamen Charakter haben, daß derselbe außer ihm kaum bey einem Menschen angetroffen würde, so würde der Dichter denselben entweder gar nicht, oder doch mit großer Behutsamkeit vorstellen müssen: denn wofern die Person den Zuschauern nicht bekannt seyn sollte, dürfte ein so seltsamer Charakter keinen Glauben finden, sondern als ungeheuer und unwahrscheinlich angesehen werden. Charaktere, die gar kein Urbild in der Natur haben, finden sich in **Gryphens**, und zum Theil in **Holbergs** Stücken.

200) **Die vierte ist die Gleichheit — ähnlich zu machen.** Die Sitten eines Menschen müssen sich auf den Hauptcharakter desselben beziehen, und alle aus demselben herfließen. Da nun alle Wirkungen einer Hauptursache

unter sich ähnlich seyn müssen, so müssen die Sitten der Menschen auch eine Aehnlichkeit unter sich haben. Es würde ein Fehler seyn, wenn ein Held im ersten Aufzuge jachzornig, im zweyten aber etwa sanftmüthig vorgestellet würde, wenn bey einem Menschen Tapferkeit und Zagheit, Freygebigkeit und Geiz, Hochmuth und Demuth, Großmuth und Verrätherey, verknüpfet wäre. Hieraus fließt aber nicht, daß die Handlungen eines Menschen in allen Aufzügen gleich seyn müssen: wenn sie nur sich alle aus einem Charakter entwickeln, so ist die Gleichheit gnugsam beobachtet. Des Titus Reden und Handlungen in den letzten Aufzügen des **Brutus** von **Voltaire** sind weit von seinen Meynungen in den ersten Aufzügen unterschieden, ohne doch, daß sie dadurch ungleich werden sollten; denn sie fließen beyderseits aus dem Hauptcharakter des Titus, welchen Liebe und Ehrgeiz bestimmete, und dem die Rache, die Gefahr des Verlustes der Geliebten, und die List anderer, leicht gewaltsame Entschließungen einflößen konnten.

Herr **Breitinger** [q]) merket gründlich an; es gehöre zur Gleichheit der Sitten, daß alle Handlungen einer Person mit der Hauptsumme des Charakters zusammentreffen müssen, und daß es nicht gnug sey, eine sonderbare Handlung damit zu entschuldigen, daß sie mit einer gewissen Eigenschaft des Charakters übereinkomme, wenn die übrigen Stücke desselben dagegen streiten. Denn die Leidenschaften müssen bey den Tugendhaften eine andere Wirkung hervorbringen, als bey den Lasterhaften; bey den Tapfern anders, als bey den Furchtsamen.

Um keinem Zweifel Raum zu geben, antwortet **Aristoteles** auf den Einwurf, den man ihm daher machen könnte, weil gewisse Leute sind, die einen ungleichen und unter sich nicht übereinstimmenden Charakter haben. Seine Entscheidung ist; man müsse, um die Sitten gleich zu machen, sie so unähnlich in der Nachahmung abschildern, als

das

q) Breitingers kritische Dichtkunst I Th. p. 486.

das Urbild selbst ist. Denn die Sitten sind gleich, wenn sie aus dem nämlichen Charakter herfließen. Fließen nun die unähnlichen Sitten eines Menschen aus seinem unähnlichen Charakter her, so sind sie, in dieser Absicht, gleich. Leute von so unähnlichem Charakter sind so selten nicht, sie haben den Comödiendichtern Gelegenheit gegeben, diesen Charakter auf die Bühne zu bringen. Horaz giebt uns ein Beyspiel [r]) von einem gewissen Tigellius, dessen Sitten vollkommen ungleich gewesen. Hätte ein Poet dessen Charakter abschildern sollen, so hätten, um die Sitten gleich zu machen, dieselben ungleich gebildet werden müssen.

201) **Die Sitten stoßen wider die poetische Güte — sind.** Die poetische Güte besteht in einer genauen Ausbildung der Sitten, nach der Maaße, wie sie aus dem Charakter der Person fließen. Die Sitten, wofern sie gut sind, müssen nothwendig seyn. Sie sind nothwendig, 1. wenn sie aus dem Charakter der Person durch eine richtige Folge fließen; 2. wenn die Umstände des Trauerspiels überhaupt, und der handelnden Person insbesondere, diese, und keine andere Sitten wahrscheinlicher oder nothwendiger Weise erfodern. Sind sie nicht nothwendig, so kann man nicht voraus sehen, was die Person für Entschließungen nehmen werde, sie sind folglich nicht gut.

202) **Wie die Sitten des Menelaus — Euripides.** Menelaus nimmt im Anfange des Trauerspiels die Partey des Orestes gegen den Tyndarus, und man muthmaßet, daß er durch seinen Beystand seinen Brudersohn aus der Gefahr reißen werde. Plötzlich aber verändert er sich, Furcht und Verrätherey bemächtigen sich seiner Seele, und seine letzten Sitten sind das Gegentheil der ersten, ohne daß sie aus seinem Charakter herfließen. Hiedurch verstoßen sie wider die Güte, wider die Anständigkeit eines Vater Bruders, und wider die Gleichheit. Herr **Dacier** beschuldiget den großen **Corneille** eines gleichen Fehlers, weil der Charakter der Rodogune im Anfange des Stücks dem

r) Horatius Lib. I. Satyr. 3.

dem nachher geäußerten Vorsatze, zween Söhne zum Muttermorde zu bereden, nicht ähnlich sieht. In den Brüdern des Terenz zeigen sich Sitten, die nicht nothwendig sind. Demea ist beständig strenge und hart gewesen. Plötzlich wird er gütig, mildthätig ꝛc. Diese Sitten sind freylich nicht nothwendig, und fließen nicht aus seinem vorigen Charakter, sondern geben zu einer Ungleichheit der Sitten Anlaß. Allein diese Nothwendigkeit ist nicht in einer solchen Strenge zu nehmen. Der Philosoph setzet oft Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit zusammen, und eines für das andere. Die Güte kann also auch durch die bloße Wahrscheinlichkeit erhalten werden; der Erfolg aber dessen, was Demea von der Lebensart seines Bruders und seiner Söhne gesehen hatte, nebst dem Vorsatze, seinen Bruder von dem Misbrauche einer allzugroßen Güte zu überzeugen, machet diese Veränderung wahrscheinlich gnug. Racine und Voltaire haben diese Nothwendigkeit der Sitten sehr schön beobachtet. Bey einem jeden neuen Vorfalle sieht man ein, wozu sich jede Person entschließen wird.

203) **Ein Beyspiel unanständiger — Menalippe.** Menalippe war ein Trauerspiel des Euripides, welches die Zeit uns gleichfalls geraubet hat. Es enthielt eine tiefsinnige philosophische Abhandlung der Menalippe, nach den Grundsätzen des Anaxagoras, und mischete viele sophistische Sätze ein. Aristoteles hat gemeynet, so viele Gelehrsamkeit sey ihr, als einem Frauenzimmer, unanständig. Voßius [s]) aber hat gründlich darauf geantwortet, daß, da sie, nach dem Zeugnisse des Dionysius von Halikarnaß, einen Gott, nämlich den Neptun, zum Lehrer gehabt, ihre Gelehrsamkeit nicht widersprechend sey, und folglich Euripides als ein Poet überhaupt betrachtet wohl zu entschuldigen sey. Allein betrachten wir ihn, wie wir müssen, als einen Trauerspieldichter, so ist er freylich strafbar, weil in ein Trauerspiel keine philosophischen Streitfragen gehören. Das zweyte Exempel, so Aristoteles anführet,

s) Vossius Instit. poet. p. 60.

führet, sind des Ulysses Wehklagen in der Scylla. Dacier hält die Scylla gleichfalls für ein Trauerspiel des Euripides. Bey den Alten aber findet sich keine Spur davon. Fabricius [t]) glaubet, Scylla sey nicht der Name eines Stücks, sondern eines Ortes, und bedeute das Wehklagen des Ulysses an dem so benamten Orte. Lombardus will, Aristoteles habe hier seine Gedanken auf den Homer gerichtet. In diesem Dichter aber finden sich keine Merkmaale einer unanständigen Furcht des Ulysses bey der Scylla. Es ist daher dennoch glaublich, daß etwa ein Trauerspiel diesen Namen geführet.

Cicero beschuldiget den Sophokles, daß er in seinen Trachiniern den Herkules unanständig wehklagend eingeführet habe. Man findet aber nur die Ausdrücke des Schmerzens, die die Menschheit will: hätte Sophokles seinen Helden anders gemalet, so würden dessen Reden zwar dem gesunden, aber nicht dem unsäglich leidenden Herkules anständig gewesen seyn.

204) **Ungleiche Sitten finden wir — ähnlich ist.** Iphigenia bricht, da sie zuerst ihre Bestimmung zum Opfer erfährt, in Wehklagen aus, sie flehet ihren Vater an, sie vom Tode zu befreyen, das Leben scheint ihr das höchste Gut, den Tod kann sich nur ein Rasender wünschen. Nach einigen Auftritten aber ist sie ohne Betrübniß zum Tode bereit, sie erhebt die Größe des Ruhms, der aus ihrem Tode für sie entspringen werde, sie bescheidet sich (bey welchem Geständnisse aber Iphigenia aus dem Gesichte verschwindet, und der Poet redet), daß das Leben einer Million Weiber nicht so viel werth sey, als der Tod eines Mannes, kurz ihr Looß ist glücklich. Diese unterschiedene Sprache der Iphigenia scheint aus ungleichen Sitten zu entspringen. Aristoteles verdammet desfalls den Euripides, und man weiß vorher schon, daß Herr Dacier dieses Urtheil gleichfalls billig finden werde. Herr Brumoy [v]) aber

t) Fabricius Biblioth. gr. Lib. II. c. XVIII. p. 653.
v) Brumoy Theatre des Grecs p. 353.

aber erkennet in dieser Vermischung der Schwachheit und Herzhaftigkeit die Hand eines Meisters. „Die Natur re„det eher, als die Tugend, und man höret, auch da sie „sich schon dem Tode gewiedmet hatte, noch Ausdrücke, die „ihren Schmerz andeuten, und man sieht, daß die Ein„sicht der Unmöglichkeit, dem Tode zu entgehen, die Ueber„legung der Vernunft, und vielleicht eine Eitelkeit wegen „der künftig aus diesem Tode für sie erwachsenden Ehre sie „zu einem herzhaften Schlusse bestimmet. Brümoy glaubet, „diese Ungleichheit auch daher rechtfertigen zu können, weil „sie, bey dem Anfange des Trauerspiels, den großen „Werth ihres Opfers noch nicht einsahe, sondern sich für „ein Opfer des Menelaus hielt.„ Dieses würde freylich am wahrscheinlichsten seyn, und die geschickteste Auflösung geben, wenn etwa in den folgenden Scenen ihr die Wichtigkeit und die Folgen ihrer Aufopferung wären weiter erkläret worden. So aber kann der Mangel der Gleichheit schwerlich entschuldiget werden, weil die verschiedenen Gemüthsverfassungen der Iphigenia nicht aus einem Charakter herfließen.

Fast alle Tragödien scheinen ungleiche Sitten zu haben, weil in den meisten sich die Denkungs- oder Handlungsart einer Hauptperson ändert. Allein diese scheinbare Ungleichheit ist kein Fehler, wenn dieselbe sich 1. auf unterschiedene Leidenschaften gründet, die aber in einem Hauptcharakter zusammenlaufen; 2. wenn besondere Glücks- oder Unglücksfälle erfolgen; oder 3. die Person in vorher unbekannte Verhältnisse gesetzt wird. Auf das zweyte gründete sich Guzmanns veränderte Denkungsart, und auf das dritte die Veränderung in Seidens und Palmirens Gemüthsverfassung.

205) Aristoteles giebt kein Beyspiel unähnlicher Sitten, wie er bey den drey übrigen Gattungen gethan. Victorius vermuthet, dieses Stück sey verloren gegangen. Dacier widersetzet sich dem, und muhmaßet; „Aristote„les habe deswegen nichts davon gesaget, weil man gegen „die

„die Aehnlichkeit nicht fehlen könne, ohne es mit Fleiß zu „thun; denn, sind die Charaktere unbekannt, so kann man „sie bilden, wie man will; sind sie aber bekannt, so ist „nichts leichter, als ihnen in der Nachahmung genau zu „folgen.„ Allein, Kraft eben dieses Schlusses hätte Aristoteles die Aehnlichkeit der Sitten überall auslassen können. Da er aber für nöthig gehalten, von dieser Eigenschaft der Sitten zu handeln, und ein strenger Beobachter der Methode ist, so scheint die Meynung des **Victorius** nicht unwahrscheinlich zu seyn. Zudem führet Herr **Dacier** selbst aus dem **Chrysostomus** an, daß **Aeschylus** gegen diese Aehnlichkeit gesündiget habe, und er selbst tadelt den **Hippolyt** des **Racine** wegen dieses Mangels der Aehnlichkeit. Folglich kann diese Aehnlichkeit verletzet werden.

206) **Sowohl bey den Sitten als — andere folgen.** Oftmals fließen die Entschließungen der Menschen so natürlich aus ihrem Charakter, daß man untrieglich vorher sehen kann, was sie unter gewissen Umständen vornehmen werden. Dieses sind nothwendige Sitten. Zuweilen aber bleibt der Zuschauer in Erwartung und Unschlüßigkeit, und die genommenen Entschließungen erstaunen ihn wohl gar, er findet sie aber nicht unglaublich, weil sie in dem Charakter der Personen, und andern Umständen, gegründet sind; dergleichen ist Guzmanns heroischer Tod. Dieses sind wahrscheinliche Sitten.

207) **Hieraus wird klar, daß die Auflösung — Maschine.** Die Handlungen sollen nothwendig oder wahrscheinlich auf einander folgen: die Auflösung des Knotens muß durch eine Handlung geschehen; folglich muß sie aus den vorigen Handlungen, durch eine nothwendige oder wahrscheinliche Folge, fließen. Eine Maschine hängt mit den vorhergehenden Theilen der Tragödie nicht zusammen; folglich darf der Knoten durch keine Maschine aufgelöset werden. Ich werde unten ausführlicher von dem Knoten reden.

208) **Wie**

208) **Wie in der Medea.** Medea tödtet ihre mit dem Jason erzeugte Kinder aus Rache, und entflieht darauf in einem mit Drachen bespannten Wagen. Das Trauerspiel endiget sich also durch eine Maschine. Aristoteles tadelt deswegen den **Euripides.** **Corneille**, der Vater der neuern Tragödie, nimmt sich seines Vorgängers an. „Ich finde, sagt er, ein wenig Härte in dem Ur„theile des **Aristoteles.** Mich dünkt, es sey ein gnugsa„mer Grund, daß **Euripides** sie zur Zauberinn gemacht, „und in dem Trauerspiele unterschiedliche Handlungen von „ihr verrichten lassen, die eben so weit über die Kräfte der „Natur sind, als diese Maschine. Nachdem, was sie zu „Colchos für den Jason gethan, nach der Verjüngerung „des Aeson, nach der Verbrennung der Creusa durch un„sichtbares Feuer, ist der fliegende Wagen nicht ohne Wahr„scheinlichkeit, und das Gedicht hat keine andere Vorberei„tung zu dieser außerordentlichen Wirkung nöthig.„ Da„cier erinnert dagegen; „es würde nichts gegen den **Euri„pides** zu erinnern seyn, wenn Medea diesen Wagen, durch „ihre Kunst bereitet hätte, allein es sey ein Fehler, daß „dieser Wagen ihr ohne einige Vorbereitung von der Son„ne zugeschickt werde.„ Mich dünkt, daß **Aristoteles** Ur„theil und **Daciers** Vertheidigung desselben gegründet sey. Medea brauchte überdem, nach Verrichtung so großer Tha„ten, des Beystandes der Sonnen überall nicht. Jedoch ist ein so fehlerhafter Gebrauch der Maschinen bey dem **Eu„ripides** nichts seltenes, der auch den Prologus durch Ma„schinen machen läßt. Ich erinnere hiebey im Vorbeyge„hen, daß ich nicht absehen könne, warum der Wagen, der der Medea so hülfreich zu Diensten stund, nicht auch die„nen konnte, ihre Kinder mitzunehmen, welche eben so gut lebendig, als todt, in dem Wagen würden Platz gefunden haben. Sie tödtet die Kinder nur aus der Besorgniß, daß sie der Tyranney des Kreons nicht entgehen würden. Stund einer Zauberinn mit einem fliegenden Wagen nicht sowohl für ihre Kinder, als für sich selbst, eine Freystadt

offen?

offen? Eins von beyden, die Maschine oder der Kindermord ist überflüßig, und nicht nothwendig.

209) **Und in der Ilias bey der Rückkehr der Griechen.** **Lombardus** erkläret diese Stelle von der Ilias des Homers, weil daselbst, bey der verabredeten Rückkehr der Griechen, Minerva dem Ulysses erscheint, und ihm befiehlt, die Griechen von diesem Vorhaben abzumahnen. Eben er hingegen behauptet, das hier angeführte Trauerspiel **Medea** sey nicht von dem **Euripides**, sondern von dem **Karkinus**, weil in der Medea des **Euripides** die Auflösung nicht durch Maschinen geschähe. Man muß die Medea niemals gelesen haben, um dieses sagen zu können. Ferner ist erweislich, daß **Aristoteles** nicht von der **Ilias** des **Homers** reden könne. Der Gebrauch der Maschinen ist ein Vorzug epischer Gedichte: sollte unser Kunstrichter denselben tadeln, so müßte er den Homer tadeln, und die meisten Heldengedichte über den Haufen werfen. **Ilias** ist vielmehr der Name eines Trauerspiels, welches wahrscheinlicher Weise den Sophokles zum Verfasser hatte, worinn der Geist des Achilles aus dem Grabe hervorkam, und die Aufopferung der Polyxena foderte. **Longin** [x]) hat eben diese Stelle angeführet, und schön gepriesen, welches mit dem Tadel des Aristoteles sehr wohl bestehen kann: denn es kann etwas in einem Gedichte überhaupt eine Schönheit seyn, welches in einer besondern Art von Gedichten, (z. B. in einem Trauerspiele) eine Unvollkommenheit machen würde. Viele Stellen des **Corneille**, die seine Trauerspiele verstellen, würden in einem andern Gedichte bewundert werden. Die Beschreibung der pharsalischen Schlacht, die er den Ptolomeus machen läßt, würde sich für ein Heldengedicht ganz gut schicken; in seinem **Pompejus** aber ist sie übel angebracht.

210) **Denn Maschinen dürfen nur — verkündigen.** Ich erinnere hier nochmals, daß ein Unterscheid unter

x) Longinus περὶ τ῀ ὑψίσ Cap. XIII.

ter dem Gebrauche der Maschinen in Trauerspielen und Heldengedichten müsse gemachet werden. Und es gilt auf beyde Gedichte, wenn Horaz sagt:

Nec Deus interfit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit.

Man mische keinen Gott in seiner Helden Thaten,
Bis es nicht möglich ist, der Wunder zu entrathen.

Plato hat schon die Maschinen als eine Anzeige der poetischen Verzweifelung angesehen, die dem Poeten aus der Noth helfen müssen, wenn er die Sache verwickelt und verwirret hat, und nicht Geist gnug besitzt, sie natürlich und ungezwungen wiederum aus einander zu setzen. Ich will mich nicht in die Untersuchung der Vorzüge des Geistes der Alten und Neuern einlassen: man muß aber doch gestehen, daß sich Crebillon, Racine ꝛc. aus manchen ungemein schweren und für einen Trauerspieldichter verdrießlichen Umständen sehr geschickt gewickelt, wo Euripides, und vielleicht auch Sophokles sich nicht würden ohne Maschinen zu retten gewußt haben. Ich ziehe hieraus keine Schlüsse zu ihrer Verkleinerung. Die Zeitläufe sind unendlich von einander unterschieden. Maschinen hatten zu des Sophokles Zeiten nichts unglaubliches, noch unwahrscheinliches: man konnte sie also eher aufführen, als zu unsern Zeiten, da sie vollkommen fehlerhaft seyn würden. Aristoteles bestimmet die Zeit und den Ort, wo Maschinen gebrauchet werden können; nämlich außerhalb der Handlung, entweder das Vergangene, so kein Mensch wissen kann, zu entdecken, oder das Zukünftige vorauszusehen, und zu verkündigen. Es fragt sich, ob dieses drey unterschiedene Glieder sind, oder ob die zwey letztern, nämlich die Entdeckung vergangener, und Verkündigung künftiger Dinge, unter dem ersten Gliede enthalten, und nur eine weitere Erklärung desselben sind. Vossius y) und Dacier glauben das erstere, und Dacier insbesondere geht hier,

y) Vossius Instit. poet. p. 57.

hier, wider seine Gewohnheit, von dem Aristoteles ab; das Gesetz des Philosophen, in Ansehung der Maschinen, scheint ihm zu strenge, und er verstattet den Gebrauch derselben auch in der Auflösung und den Scenen selbst, wenn nämlich der Knoten auf keine andere Art entwickelt werden kann.

Heinsius hingegen [z]) nimmt drey sich zur Seite gesetzte Glieder an. Die Maschinen können, dem zu Folge gebrauchet werden, 1. außer der Handlung, 2. zur Entdeckung des Künftigen, 3. zur Erklärung des Vergangenen. Nach dieser Eintheilung herrschet in den Vorschriften unsers Kunstrichters die Strenge nicht, so ihnen Dacier Schuld giebt, sondern sie begreifen alle mögliche Fälle. Ich will diese Sätze des Heinsius etwas ausführlicher erläutern.

a. Die Maschinen können außer der Handlung Statt finden. Heinsius bemühet sich zu erklären, was durch den Ausdruck, außer der Handlung, eigentlich verstanden werde. Seine Worte sind; „Ea, quae in dramate „ad episodium spectant, *extra drama* esse dixit. Semper „enim extra principalem actionem est episodium: abesse „enim potest, & ornatus causa adhibetur. Semper autem in connexione, raro in Solutione locum habet epi„sodium. Quodsi ergo extra drama adhibendam esse „monet machinam, neque quidquam extra drama praeter „episodium, nunquam autem in Solutione episodium, „sequitur moneri hoc praecepto, ne quis in Solutione, „verum in connexione vtatur machina.„ D. i. „Was in „einem Trauerspiele zur Episode gehöret, bezeichnet der Phi„losoph durch den Ausdruck, außer der Handlung. Denn „die Episoden sind allezeit außer der Haupthandlung, weil „sie auch weggelassen werden können, und nur des Zierraths „wegen da sind. Der Platz der Episode ist aber allezeit „in der Verwickelung des Knotens, niemals in der Auflö„sung. Da nun die Maschinen außerhalb der Handlung „sollen angewandt werden, außer der Handlung aber nichts

z) Heinsius de constitutione Tragoediae p. 131. 132.

„übrig ist, als die Episode, die Episode aber niemals in „der Auflösung des Knotens Statt findet, so folget, daß „die Maschinen nur in der Auflösung, niemals aber in der „Knüpfung des Knotens dürfen gebraucht werden.„ Nächstdem führet Herr Heinsius Beyspiele an von Maschinen, die in den Episoden, der Verwickelung des Knotens, und dem Prologus anzutreffen sind. Diese Worte des Heinsius enthalten unterschiedliche Fehler. 1. Heinsius hat einen falschen Begriff von der Episode bey den Griechen. Weit gefehlt, daß dieselbe ein von der Haupthandlung unterschiedenes Stück seyn sollte, so bezeichnete es vielmehr die Haupthandlung selbst. Sollen die Maschinen also in der Episode angewandt werden, so kommen sie nothwendig in die Haupthandlung selbst. 2. Es ist ein willkührlicher, aber unerwiesener Satz, daß die Episoden, auch nach dem Begriffe, den man ihnen in späteren Zeiten beygeleget hat, in dem Trauerspiele können weggelassen werden. Sie müssen vielmehr mit der Haupthandlung unauflöslich verbunden seyn. Können sie aber, ohne der Hauptfabel Gewalt zu thun, weggelassen werden, so müssen sie auch wirklich weggelassen werden. Siehe davon Aristoteles achtes Capitel, und meine 117 Anmerkung. 3. Drama heißt bey dem Aristoteles nicht bloß die Haupthandlung, in dem Verstande, wie sie Heinsius nimmt, sondern das ganze Gebäude des Trauerspiels mit Prologus und Chören, sofern es wirklich vorgestellet wird. Wir müssen also bestimmen, wie denn die Maschinen außer der Handlung gebraucht werden können. Dieses geschieht (a) wenn eine Maschine, als die Erscheinung eines Gottes, ein Orakelspruch, ein Wunderwerk ꝛc. schon in dem Trauerspiele vorausgesetzet wird. Ich erinnere mich keines Stückes in diesem Geschmacke. Man sieht aber leicht die Möglichkeit ein, daß sich ein ganzes Stück auf eine Maschine gründen könne. (b) Die Maschinen werden außer der Handlung gebrauchet, wenn sie zwar nicht auf der Bühne erscheinen, aber doch mit der Handlung genau zusammenhangen. Dergleis-

gleichen ist der Tod des Hippolyt durch den Neptun, in dem Hippolyt des **Euripides**, und der **Phädra** des **Racine**.

b. In der Handlung selbst kann man sich der Maschinen bedienen, um das Vergangene zu entdecken. Minerva erzählet ihrem Leiblinge dem Ulysses, in dem Ajax des **Sophokles**, die Handlungen des Ajax in der vorigen Nacht. Venus erkläret die Unschuld des Hippolytus in dem Trauerspiele dieses Namens. In der **Alceste** des **Euripides** eröffnen Apollo und der Tod den Zustand der Sachen. Und überhaupt bedienet sich **Euripides** der Maschinen und Götter, den Prologus zu machen, und einen Abriß von der Gestalt der Sachen zu geben. Man sieht leicht, daß in allen angeführten Tragödien, die Maschinen unnützlicher Weise und ohne Noth, angebracht worden: indem Ulysses, Theseus ꝛc. alle diese Nachrichten auch von andern hätten erfahren können.

c. Die Maschinen können in der Handlung, zu Verkündigung des Zukünftigen angewandt werden. Von dieser Art sind insbesondere die Prologi des **Euripides**. Apollo erkläret die Zukunft in dem **Orestes**, Herkules im **Philoktet**, Minerva in der **Iphigenia** in Tauris. Alle diese Trauerspiele aber könnten der Maschinen entbehren, und auf eine wahrscheinlichere Art angefangen, oder geendiget werden, außer dem Philoktetes, als in welchem, wie Herr Dacier bemerket, Herkules zur Auflösung nöthig ist.

Herr **Dacier** füget mit gutem Grunde, noch eine Art des Gebrauchs der Maschinen hinzu, wenn nämlich die Auflösung durch Götter, Erscheinungen, oder andere Maschinen, vollzogen wird. Dergleichen ist das Trauerspiel Philoktetes. Zwar finden sich außer dem noch mehr Tragödien, deren Auflösung auf eine ähnliche Weise geschieht. Allein alle Entwickelungen durch Maschinen sind fehlerhaft, wenn sie sonst auf andere Art hätten können zu Stande gebracht werden, denn die Wunderwerke müssen in dem Reiche der Dichtkunst eben so selten seyn, als

in dem Reiche der Natur. Auch andere Begebenheiten oder Zufälle, die zur Verwirrung oder Auflösung des Knotens etwas beytragen, aber in den vorigen Begebenheiten des Trauerspiels keinen Grund haben, als Briefe, Merkmaale ꝛc. nehmen die Natur und Eigenschaften der Maschinen an, und haben gleichen Nutzen und gleichen Fehler mit ihnen. Diese Aehnlichkeit mit den Maschinen haben die beyden Briefe in der **Cenie**, der Brief in dem **Aurel**, der Brief des Arsaces im **Cato**, und der Halsschmuck ꝛc. in der **Zayre**.

211) **Keine Begebenheit des Trauerspiels — Sophokles.** Daß alle Begebenheiten des Trauerspiels in einander gegründet seyn müssen, ist eine Wahrheit, die schon zu unterschiedlichenmalen in diesen Anmerkungen bestärket worden. Aristoteles erinnert hier nochmals, daß in einem Trauerspiele nichts ohne Grund, noch unvernünftig (ἄλογον) seyn müsse. Gesetzt aber, daß dieses nicht zu vermeiden sey, so müsse doch das Unvernünftige sich nicht in dem Laufe der Handlung zutragen, sondern in derselben schon, als geschehen, vorausgesetzet werden. Der Philosoph giebt ein Beyspiel aus dem **Oedipus** des **Sophokles**. Es ist ungereimt, zu glauben, daß Oedipus, nach so vielen Jahren, noch nicht die Beschaffenheit des Todes seines Vorfahren sollte gewußt, noch sich bemühet haben, die Thäter zu erforschen. Allein weil diese Unwissenheit und Unachtsamkeit des Oedipus nothwendig vorausgesetzet werden mußte, wofern das Stück wirklich werden sollte, so bauete zwar Sophokles sein Trauerspiel darauf, allein die Handlung selbst nimmt keinen Theil in der Tragödie ein. Zudem verlor diese Handlung den Schein des Unvernünftigen, weil sie sich auf eine beständige und alte Ueberlieferung gründete. Und nur in diesem letztern Falle möchte es neuern Dichtern erlaubt seyn, dem Beyspiele des Sophokles nachzufolgen.

212) **Weil das Trauerspiel eine Nachahmung — setzen.** Diese Stelle hat den Auslegern sehr viel zu schaf-

fen gemacht. In etlichen Uebersetzungen und Erklärungen ist kaum ein menschlicher Verstand: andere sind erträglicher, ob sie gleich die Sachen noch in großer Dunkelheit lassen. **Victorius** giebt die Uebersetzung; „Sic & poe„tam imitantem & iracundos & inertes, & alia huiusce„modi habentes in moribus, tales existentes, probitatis „exemplum, vel duritiae, oportet. Ceu Achillem Aga„thon & Homerus.„ Nach welcher Uebersetzung aber ein sehr gezwungener Zusammenhang zwischen dem Vorder- und Nachsatze seyn würde. Herr **Bossu** [a]) folget theils dieser Uebersetzung, theils aber giebt er selbst eine andere, welche also lautet: „Also, wenn die Poeten zornige „oder gütige Menschen, oder einen andern Charakter, vorstellen, müssen sie vielmehr Muster der Güte als der Härte zur Nachahmung nehmen.„ Herr **Dacier** giebt folgende Erklärung: „Ein Poet, der einen zornigen, erbosten, „oder andern ähnlichen Charakter nachahmen will, muß „sich mehr vor Augen stellen, was der Zorn wahrscheinlicher Weise thun kann, als was er gethan hat, und auf „diese Art haben **Homer** und **Agathon** den Charakter „des Achilles formiret.„ Herr **Breitinger** nimmt die Erklärung des Herrn **Dacier** an [b]). Auch der große **Corneille** hat dieselbe gebilliget, wiewohl er vorher folgende Erklärung gegeben hatte [c]); „Wenn die Dichter zornige „oder faule Menschen vorstellen, müssen sie den höchsten „Grad von diesen Eigenschaften abziehen, und ihnen beylegen, damit man an ihnen ein vollkommenes Muster der „Billigkeit oder Härte haben möge.„ Herr **Dacier** hat gesuchet, seine Uebersetzung zu rechtfertigen. Πάθυμος, saget er, heißt auch bisweilen erboßt, und ἐπιεικεία bezeichnet auch die Wahrscheinlichkeit. Allein nehmen diese Worte gleich bisweilen diesen Verstand an, so ist es doch ungemein selten, und nächstdem steht der Uebersetzung des

a) Bossu du poeme epique p. 457. sq.
b) Breitinger krit. Dichtk. I Th. p. 490.
c) Corneille.

Herrn Dacier noch im Wege, daß das Wort σκληρότης sehr gezwungen, durch was er gethan hat, übersetzet wird. Ich muß nun endlich die Richtigkeit meiner eigenen Uebersetzung zeigen.

a. Was ῥᾴθυμος bedeutet, kann mir gleich seyn, gnug, daß es einen lasterhaften Menschen anzeiget.

b. Ἐπιείκεια nehme ich in dem Verstande, den es ordentlich hat, da es Frömmigkeit oder Tugend bedeutet.

c. ἢ heißt sehr oft **vielmehr als**, und zeiget einen Gegensatz zwischen dem vorhergehenden und folgenden an. So sagt **Aristophanes** [d]) „εἰκὸς δὲ μᾶλιστα τοὺς γερόν-„τας ἢ τοὺς νέους τι κλαίειν. Es ist billig, daß vielmehr „die Knaben weinen, als die Alten.„ **Lucian** saget [e]); „ἢ αὐτὸν εἰπεῖν: vielmehr als daß er es selbst saget.„ Bey dem **Homer** und in dem neuen Testamente finden sich ähnliche Stellen, die alle beweisen, daß ἢ einen Gegensatz bezeichne.

d. σκληρότης heißt ordentlich die Härte oder Strenge.

Hieraus erwächst die Uebersetzung; wenn der Poet einen zornigen, trägen, oder andern Charakter in sein Licht setzen will, so muß er mehr ein Bild der Güte, als der Härte, zu machen suchen, d. i. er muß vielmehr dessen gute als schlimme Seite abschildern. Ich erweise diese Uebersetzung 1. aus den Worten selbst, denen sie ihre wahre Bedeutung läßt, da hingegen Herr Dacier von den meisten Wörtern ungewöhnliche Bedeutungen giebt. 2. Aus dem Zusammenhange mit dem Vordersatze des Aristoteles. Die ganze Folge seines Schlusses ist also etwa folgende; die Maler schildern zwar die Gegenstände nach der Aehnlichkeit, allein sie erhöhen die Schönheit der Züge; so malet der Dichter den Charakter auch ähnlich, allein er erhöhet gleichfalls die vortheilhaften Züge desselben. Soll er den Charakter eines Zornigen oder Trägen vorstellen, so muß er die Eigenschaften des Charakters vielmehr auf der guten, als schlim-

d) Aristophanes in Neb.
e) Lucianus quomodo Historia conscribenda §. 17.

schlimmen Seite, vorstellen. Denn der Philosoph redet hier nur von der Hauptperson, diese aber muß, nach seinen Sätzen, eher tugendhaft, als lasterhaft seyn. Er darf deswegen dem Charakter seine kenntlichen Züge nicht nehmen, aber er kann ihnen gute Eigenschaften an die Seite setzen. So war Oedipus heftig, verwegen, gewaltthätig. Sophokles läßt ihm diese Fehler, er leget ihm aber daneben die Tapferkeit, und alle gute Eigenschaften, bey, die den Charakter des Helden erhöhen können, ohne die vorgedachten Fehler umzustoßen. Der wüthende Zorn, den Achilles sowohl im Kriege, als im Rathe zeiget, für sich allein würde ihn verächtlich gemachet haben, allein Homer verbindet mit demselben eine unüberwindliche Tapferkeit, eine wahre Freundschaft: diese machen den Achilles ehrwürdig. Man sieht leicht, daß sich dieses auf den Satz des Aristoteles gründet, vermöge dessen die Hauptperson eines Trauerspiels einen Fehler an sich haben muß, der aber, so viel möglich, durch den Dichter zu mildern ist. Er nennet nur 2 solcher fehlerhafter Leidenschaften. Es erstrecket sich aber das Gesetz mit seiner Verbindlichkeit auf alle Charaktere. Hippolytus war ein Verächter der Venus, Euripides läßt ihm diese strafbare Eigenschaft, giebt ihm aber sonst alle Tugenden, die mit derselben übereinstimmen können. Denn diese guten Eigenschaften müssen eben so wenig den Hauptcharakter verletzen, so wenig die Verschönerung des Malers der Aehnlichkeit des Bildes Abbruch thun muß.

Weil ich niemand meine Uebersetzung aufzudringen gedenke, habe ich die vom Herrn Dacier daneben gesetzet, und will sie mit wenigem erklären. Malet der Dichter einen zornigen ꝛc. Charakter, so muß er sich nicht an einen besondern Menschen binden: sein Held soll eine allgemeine Person werden, die sich auf alle Personen von ähnlichem Charakter schicket. Er zieht die Natur zu Rathe. Ein Zorniger kann zugleich andere schlimme Eigenschaften besitzen, er kann feig, ein Verräther, ein Verleumder ꝛc. seyn.

Diese Züge aber würden sein Bild verunzieren, und seinen Helden erniedrigen: desfalls leget er ihm andere Eigenschaften bey, die den Helden erheben, ohne seinen Hauptcharakter zu zernichten. Er machet ihn tapfer und großmüthig. Bey einer aufmerksamen Vergleichung wird sich zeigen, daß aus beyden Uebersetzungen gleiche Folgen gezogen werden können.

213) **Wie denn Homer dem — vorgestellet hat.** Auch hier herrschet unter den Auslegern eine große Verschiedenheit. **Victorius** hält das Wort ἀγαθὸν für den Namen des Poeten **Agathon**, der ein Freund des Aristoteles war, und von ihm sonst angeführet wird. **Heinsius** und **Dacier** folgen dem **Victorius**. Meine Uebersetzung, die mir mit den Vordersätzen des Aristoteles gut zusammen zu hangen scheint, gründet sich auf das Ansehen vieler Ausgaben und Handschriften, und insbesondere der wolfenbüttelischen Handschrift, deren ich mich bedienet habe. Alle diese haben ἀγαθὸν als ein Beywort, und übersetzen es durch gut.

214) **Alles dieses muß ein Dichter — wird.** Αἴσθησις wird sowohl von den äußerlichen Sinnen, als innerlichen Empfindungen gebrauchet. Und ich vermuthe, daß Aristoteles seine Absicht auf beydes zugleich gerichtet, indem man bey seiner großen und gedankenvollen Kürze die Worte gemeiniglich in dem größten Umfange nehmen muß, den sie haben können. Dem zu Folge, muß also ein Trauerspieldichter sein Augenmerk ꝛc. auf die äußeren Sinnen richten, damit dieselben durch keine Handlungen oder Vorstellungen des Trauerspiels verletzet werden mögen. Die äußeren Sinnen, die bey der Vorstellung eines Trauerspiels beschäfftiget sind, sind das Gehör und Gesicht. Einem jeden müssen die Vorwürfe des Trauerspiels, nach Maaßgebung seiner Schranken, und zu Erreichung einer höheren Stufe der sinnlichen Schönheit, vorgeleget werden. zwo Regeln bestimmen den Gebrauch dieser sinnlichen Kräfte: 1. Was ohne Verletzung des Wohlstandes, der Sitten,

oder der Wahrscheinlichkeit der Schaubühne, gesehen werden kann, muß dem Gesichte vorgeleget werden, weil das, was das Auge wirklich erblicket, weit stärker rühret, als was nur bloß durch eine Erzählung bekannt gemacht wird. Das Gefecht der Horazier wird nur erzählet, weil die Einheit des Orts nicht erlaubte, es sehen zu lassen. In der Cenie aber würde es, wie ich glaube, eine Schönheit seyn, wenn Cenie dem Dorimund selbst entdecket hätte, wer sie sey, und durch die bloße Erzählung verlieren wir eine schöne und sehr bewegliche Scene.

2. Was aber, bey seiner Vorstellung, die Sitten, den Wohlstand, oder die Wahrscheinlichkeit verletzen würde, oder unglaublich und allzuabscheulich ist, muß nur erzählet werden. Ich darf dieses nicht umständlicher ausführen. Horaz [f]) handelt diese Lehre gründlich ab, dessen Worte ich borgen will.

Aut agitur res in Scena, aut acta refertur:
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, & quae
Ipse sibi tradit spectator. Non tamen, intus
Digna geri, promes in scenam: multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Nec pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus;
Aut in auem Progne vertatur, Cadmus in anguem:
Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi.

Was sich nicht spielen läßt, so wie es ist geschehn,
Davon erzählt man bloß die Nachricht auf den Bühnen.
Doch, was das Ohr nur hört, so kräftig es geschienen,
Dringt lange nicht so tief in die Gemüther ein,
Als was man selber sieht. Doch solltens Dinge seyn,
Die man nicht zeigen darf, die darf das Volk nicht sehen:
Man trägt sie mündlich vor, als wären sie geschehen.

Medea

f) Horatius de arte poet. v. 179.

Medea darf den Mord an ihrer Leibesfrucht
Nicht öffentlich begehn. Des Atreus Eifersucht
Giebt dem Thyestes zwar das Fleisch gekochter Knaben,
Doch darf man Topf und Heerd nicht selbst gesehen haben,
Wo sie gesotten sind. Verwandelt Progne sich.
Wird Cadmus eine Schlang; alsdenn bediene dich
Der Freyheit nimmermehr, dergleichen sehn zu lassen:
Ich glaub es wahrlich nicht, und werd es ewig hassen.

Gottsched.

Mit dieser Materie ist die Frage genau verbunden, ob es in einem Trauerspiele erlaubt sey, jemand auf der Bühne tödten zu lassen. Der größte Haufe der Kunstrichter saget nein, sie geben aber gemeiniglich keine Gründe dieser Entscheidung an, sondern schützen ihren Ausspruch mit dem unbestimmten Ausdrucke; eine blutige Scene stimme mit der Natur nicht überein: welches mit prächtigen Worten nichts gesagt ist. Ich will daher untersuchen, ob und wie ferne die Vorstellung des Todes der handelnden Personen auf der Bühne mit der Natur, der Vernunft, und den übrigen Gründen der Dichtkunst übereinkomme.

a. Der Wohlstand so fern er eine von der Tugend unterschiedene Pflicht ausmachet, und nicht durch die unverletzlichen Gesetze der Sittenlehre bestimmet wird, kann durch keine gewisse und unveränderliche Regeln festgesetzet werden. Der Wohlstand, aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, gründet sich auf tausend Kleinigkeiten, die der Vernunft gleichgültig sind, aber, nach Maaßgebung der unterschiedenen Neigungen und Vorurtheile der Völker, im gemeinen Leben und Umgange von großem Gewichte seyn können. Man darf nur den Wohlstand des Homerischen und unseres Zeitalters, den Wohlstand der orientalischen und europäischen Völker, ja, was noch mehr, nur den Wohlstand der französischen, spanischen und englischen Nation, mit einander vergleichen, um von der unendlichen

chen Verschiedenheit des Geschmacks, in den Dingen, die den Wohlstand ausmachen, überzeuget zu werden. Lasset uns dieses auf die blutigen Auftritte in einem Trauerspiele anwenden. Es ist wahr, eine blutige Scene ist bey der französischen, italienischen und alten griechischen Nation unanständig und wider den Wohlstand. Voltaire that also wohl, den Cäsar nicht vor den Augen der Zuschauer sterben zu lassen. Allein eben diese blutige Auftritte werden bey der spanischen, englischen und chinesischen Nation für schön gehalten, wir finden sie in ihren beliebtesten Stücken, und sie verletzen den Wohlstand dieser Völker nicht. Denn die Entscheidung, ob etwas gegen den Wohlstand sey, hanget nicht von dem Urtheile eines Kunstrichters, sondern von der Uebereinstimmung des gesitteten Theils der Nation ab. Wofern also nicht aus den Gründen der Vernunft kann erwiesen werden, daß die blutigen Scenen fehlerhaft sind, so wird die bloße Anführung des Wohlstandes etlicher Völker von schlechtem Gewichte seyn, weil der Wohlstand anderer eben so gesitteter Völker dem widerspricht.

b. Man saget zur Verbannung des Blutvergießens von der Bühne; es erwecke einen allzugroßen Abscheu, wenn jemand vor den Augen der ganzen Versammlung getödtet wird. Ist es wahr, daß ein jeder Tod, so auf der Bühne vollzogen wird, diesen Abscheu erwecket, so muß freylich das Blutvergießen von der Bühne entfernet werden. Alles kömmt darauf an, zu erklären, was abscheulich sey. Ueberhaupt ist das abscheulich, was im höchsten Grade lasterhaft ist: dieses aber ist, was wider die Empfindungen der Menschlichkeit läuft, was die ordentlichen Neigungen eines lasterhaften übersteigt, und den Unwillen der Zuschauer aufs höchste treibt. Es theilet sich in zween Zweige, und wir haben ein unbedingtes und bedingtes Abscheuliches. Unbedingt abscheulich ist dasjenige, was zu allen Zeiten, von allen Nationen, und unter allen Religionen mit Abscheu ist angesehen worden. Dergleichen

chen ist der Mord der Aeltern durch ihre Kinder, Gotteslästerungen, abscheuliche und ungewöhnliche Martern. Bedingt oder hypothetisch abscheulich aber ist, was zu gewissen Zeiten, bey einigen Völkern oder Religionen für abscheulich gehalten wird, dergleichen ist die Lästerung Mahomets, Entheiligung der Hostien, Beyschlaf der Brüder und Schwestern, der Aeltern und Kinder. Der Tod der Aeltern durch ihre Kinder ist unbedingt abscheulich, und darf also auf der Bühne nicht gezeiget werden. Clytemnestra wird daher nicht auf der Bühne getödtet. Der Tod anderer Personen aber, und der Selbstmord, sind nicht unbedingt abscheulich, und können also, überhaupt betrachtet, auf der Bühne Platz finden, es sey denn, daß solches den Sitten und den Vorurtheilen der Nation, für welche der Dichter schreibt, zuwider laufe: denn hierauf muß ein Trauerspieldichter seine vornehmste Aufmerksamkeit wenden. Der Abscheu, den wir für einer Sache empfinden, kömmt nicht so wohl von der Handlung in sich, (von dem materiali), nicht davon, daß jemand überhaupt, oder daß Clytemnestra, oder Horazens Schwester getödtet worden; sondern von den Umständen, (von dem formali), und davon, daß dieser Mord von dem Orestes und Horaz, dem Sohne und Bruder, vollzogen wird. Der Tod einer Person, an sich betrachtet, erreget also wohl Schrecken und Mitleiden aber keinen Abscheu. Herr Dacier behauptet g); es sey zwar erlaubt, auf der Bühne zu sterben, aber nicht zu tödten. Ich weiß nicht, ob nicht die zerfleischten Glieder des Hippolytus, der blutige Körper des Cato, die ausgerissenen Augen des Oedipus das zärtliche Auge der Zuschauer eben so sehr verletzen, als die Vollziehung der Handlung selbst würde gethan haben. Und ich glaube noch, da Herr Dacier keine Beweise des Gegentheils gegeben, daß Horaz nur abscheuliche Handlungen von der Bühne verbannen wollen; wenigstens sind die zwey Beyspiele, so

er

g) Dacier; Remarques sur l'art. poet. d'Horace p. 224.

er von dem Atreus und der Medea anführet, von der äußersten Abscheulichkeit.

c. Allein man setzet uns das Ansehen aller griechischen Trauerspieldichter entgegen, die ihre Personen nicht auf der Bühne sterben ließen, und man schließt daraus, daß sie diese Vorsicht, kein Blut auf der Scene vergießen zu lassen, aus der Natur selbst genommen. Ich antworte hierauf, daß die Griechen niemand mit Wahrscheinlichkeit auf der Bühne sterben lassen konnten. Der Chor war beständig auf der Bühne gegenwärtig: ist es glaublich, daß derselbe den Oedipus nicht würde verhindert haben, sich seines Gesichts zu berauben, die Jokaste, sich zu tödten, und die Clytemnestra, den Agamemnon zu ermorden; wenn diese Handlungen auf der Bühne wären vollzogen worden. Sollte also eine Person sterben, mußte entweder die Person, oder der Chor, von der Bühne entfernet werden. Da in dem Ajax des **Sophokles** der Chor von der Bühne abwesend war, und folglich von dieser Seite keine Verhinderung zu besorgen stand, erstach sich Ajax öffentlich; zum Beweise, daß die Seltenheit der blutigen Scenen bey den Griechen mehr von der Nothwendigkeit als Wahl gekommen. Bey uns hingegen, da kein Chor Statt findet, darf uns diese Hinderniß nicht aufhalten, Todesfälle auf der Bühne vollziehen zu lassen. Und Cassandra kann sich, ohne wider die Alten zu handeln, öffentlich vergiften.

d. **Voltaire**, dieser große Meister der Tragödie, verdammet selbst die übertriebene Zärtlichkeit [h]), in Ansehung der blutigen Scene. Ich will hiedurch aber nicht behaupten, daß die Tragödie nothwendig ein Schauplatz des Blutvergießens seyn müsse. Ich zeige nur, daß es geschehen könne, wenn es die größere Schönheit der Gedanken, die bessere Verbindung der Aufzüge und Auftritte, die stärkere Erregung der Leidenschaften, und andere Ursachen es erfodern, die von den jedesmaligen Umständen eines Stückes abhangen; endlich wenn es der besondere Cha-

h) Voltaire Discours sur le theatre.

Charakter einer Nation erlaubet. Auf einem japonesischen Theater könnte ein Dichter, ohne Bedenken, alle Personen auf der Bühne sterben lassen, bey andern Völkern würde vielleicht mehr Behutsamkeit erfodert werden. Ein jeder Poet muß hierinn die Gesinnungen seines Volks kennen, und ein Kunstrichter muß hierinn so billig seyn, das Urtheil über den Dichter, nicht nach seinen eignen Meynungen, sondern nach den Begriffen der Nation einzurichten, für welche das Trauerspiel geschrieben worden.

β. Der innerliche Sinn muß bey der Tragödie gleichfalls nicht verletzet werden, welches durch Vorstellung unwahrscheinlicher und unglaublicher Dinge geschieht. Ich rede in meiner Abhandlung von der Wahrscheinlichkeit ausführlicher davon.

215) **Ich habe in meinen Herausgegebenen — gehandelt.** **Madius** will, daß **Aristoteles**, durch diese herausgegebene Schriften, die Bücher verstehe, so **Glauco** von der öffentlichen Vorstellung der Trauer- und Lustspiele geschrieben. **Heinsius**, **Victorius**, und **Dacier** aber verstehen dadurch mit mehrem Grunde des **Aristoteles** eigene Bücher, die den Namen Didaskalien geführet, und eine kritische Historie der griechischen Schaubühne enthalten haben sollen, welche aber zum unersetzlichen Verluste verloren gegangen sind.

216) **Was die Erkennung — worden.** **Aristoteles** hat oben im 12 Capitel von der Erkennung geredet. **Heinsius** ordnet dieses 16 Capitel unmittelbar nach dem zwölften. Da er überhaupt die Ordnung der Capitel verworfen hat, so habe ich in der Vorrede davon gehandelt.

217) **Die erste Gattung — Merkmaale.** Diese Merkmaale sind die Nothhelfer der Romanen, und ihr großes Hülfsmittel, verlorne und unbekannte Personen wieder zu erkennen. Herr **Voltaire** bedienet sich derselben gleichfalls in seiner Zayre, jedoch nicht so sehr zur Erkenntniß selbst, als zur völligen Bestätigung derselben, denn

durch

durch Nereſtens Narbe auf der Bruſt wird er vom Lu-ſignan völlig für ſeinen Sohn erkannt.

218) **Welche theils angeboren — Thebanern.** Ein angebornes Schwerdtmaal, eine natürliche Kirſche, oder Erdbeere ꝛc. hat in den Romanen manchem Reiche ſeinen König, und manchen Aeltern ihre Kinder wieder gegeben. **Ariſtoteles** führet ein Beyſpiel von den Nachkommen der fünf thebaniſchen Herren an, die, zugleich mit dem Cadmus, Theben erbauet. Dieſe ſollen nämlich alle das Maal einer Lanze auf die Welt gebracht haben, welches ſich in dieſen Geſchlechtern viele hundert Jahre erhalten, und noch zur Zeit des Plutarchs ſich in dem Sohne eines gewiſſen Pythons erneuerte, der von dieſen Familen abſtammete. Wir ſind zu weit von dieſen Zeiten entfernet, als daß wir davon eine größere Gewißheit einziehen könnten. Die Sache an ſich ſelbſt enthält zwar viel wunderbares, aber nichts widerſprechendes: und die Muthmaſſung des Herrn **Dacier** iſt ſehr wahrſcheinlich, daß dieſe natürliche Lanze zu der Fabel Gelegenheit gegeben, die ſie gewaffnet aus der Erde hervorkommen läßt.

Lombardus und **Heinſius** erklären die Worte, **aus der Erde geboren,** (welche ich durch Thebaner überſetzet) durch Rieſen. Allein wenn wir auch ſo freygebig ſeyn, und zugeben wollten, daß die Rieſen beſtändig eine Lanze getragen, ſo hätte doch Ariſtoteles dieſe Lanzen nicht unter die angebornen Merkmaale rechnen können: Zugeſchweigen, daß das Beywort, **aus der Erde geboren,** ſowohl von den Thebanern, als von den Rieſen gebraucht werden kann, und wirklich gebrauchet wird.

219) **Oder eines Sterns — Karkinus.** Man kennet zween berühmte Tragödienſchreiber, die den Namen Karkinus geführet, deren Werke aber verloren ſind. Man kann alſo nichts zuverläßiges von dieſer Stelle ſagen. Es iſt ungewiß, ob Thyeſtes ſelbſt, oder jemand anders, in der mit ſeinem Namen bezeichneten Tragödie, das Maal eines Sternes an ſich getragen habe. Franciscus Ro-

bortellus hat hier, an Statt ἀστέρας Sterne, ὀστέα Knochen oder Beine gelesen, und geglaubet, daß hier auf des Pelops elfenbeinerne Schulter gezielet werde, welche, in den nachfolgenden Zeiten, in der Familie der Pelopiden geblieben. Es möchte dieses sonst wahrscheinlich gnug seyn; allein **Victorius** zeiget aus grammatikalischen Gründen, daß diese Lesеart nicht Platz haben könne, die überdem durch keine Handschrift unterstützet wird.

220) **Die Wiege in dem Trauerspiele Tyro. Sophokles** hat ein Trauerspiel unter diesem Namen verfertiget, welches verloren gegangen, man weiß also nicht, ob es dasselbe sey, von welchem Aristoteles redet. Tyro war eine Tochter des Salmoneus und der Alcidia, sie verliebte sich in den Fluß Enipeus, unter dessen Gestalt sie Neptunus betrog. Tyro ward schwanger und gebar Zwillinge, den Pelias und Veleus, welche sie an dem Ufer des Flusses in einer Wiege aussetzte, welche Wiege hernach zur Wiedererkennung der Kinder diente.

221) **Diese Merkmaale — können verknüpfet sind.** Ulysses zeigte seine Narben den Hirten, um sie zu überzeugen, daß er es wirklich sey: seine Amme aber erkannte ihn bey dem Fußwaschen wider seinen Willen. Aristoteles zieht die letztere Erkenntniß der erstern mit Recht vor, weil die erste wenig Kunst gebraucht, und keine Verwunderung noch Veränderung verursachet. Eine Erkenntniß von der letztern Art hat **Voltaire** in seiner **Zayre** angebracht, da Lusignan seine Tochter an einem Kreuze erkannte, so sie an ihrem Halse trug.

222) **Als die Erkennung des Ulysses bey dem Fußwaschen.** In dem Griechischen heißt es; in den Niptris. Cicero [i]) thut eines Trauerspiels unter diesem Namen Meldung, welches **Pacuvius** ins Lateinische übersetzet hatte; und in diesem Trauerspiele soll, nach des **Tullius** Urtheil, Ulysses, allzuviel klagend, eingeführet werden. Es ist aber glaublicher, daß hier von Homers Odyssee die Rede sey:

i) Cicero in Tuscul. Lib. II.

sey: Denn alle Bücher und Rhapsodien des Homers hatten ihre besondere Namen, welche gemeiniglich von der Hauptbegebenheit hergenommen waren; und so ward das Buch, worinn das Fußwaschen vorkömmt, (von νίπτω ich wasche) Niptra genannt [k]).

223) **Die zweyte Art der Erkennung — ohne Kunst.** Paccius und Heinsius haben nicht eingesehen, wie eine Wiedererkennung, die von dem Poeten erfunden worden, ohne Kunst seyn könne, und haben desfalls übersetzet: ist nicht ohne Kunst; welches aber allen Ausgaben und Handschriften widerspricht. Man muß sich nur in Acht nehmen, daß man die erste Erkennung, welche unser Philosoph anführet, (da Orestes seine Schwester Iphigenia erkennet,) nicht für ein Beyspiel dieser fehlerhaften Art der Erkennung ansieht. Aristoteles erkläret sich, was er durch den Ausdruck, ohne Kunst, verstehe. Eine Erkennung ist nämlich ohne Kunst, wenn sie nicht in der Handlung selbst gegründet ist, sondern von der Willkühr des Dichters abhanget, denn es brauchet weniger Kunst, einige Merkmaale der Erkennung einander sagen zu lassen, als dieselben aus der Handlung selbst so herzuleiten, daß sie ungezwungen daraus fließt. Ein Beyspiel der letzten und regelmäßigen Art ist die schon angeführte Erkennung der Iphigenia durch den Orestes: denn es ist natürlich, daß Iphigenia sich der Gelegenheit bedienet, und an den Orestes schreibt, woraus denn ihre Erkennung durch eine natürliche Folge fließt. Die Beweise aber, welche Orestes anführet, um sich ihr erkennen zu geben, als die Beschreibung der Geschichte ihres Hauses, und der in ihrem Zimmer enthaltenen Sachen, haben in der übrigen Handlung nicht den geringsten Grund, und sind folglich ohne Kunst.

224) **Kennzeichen.** In den alten Ausgaben ist eine Lücke. Victorius behält eben diese Lücke, und erkläret die Lesart διὰ σημείων, für irrig, weil Orestens Gründe zu seiner Erkennung, nicht alle für Merkmaale können angese-

k) Lud. Kusterus in Histor. Crit. Homeri p. 84.

gesehen werden. In der wolfenbüttelischen Handschrift fehlet es gleichfalls. Herr Dacier muthmaßet, daß ehemals im Texte gestanden, διὰ τεκμηρίων. Doch bedeutet auch σημεῖον alle Arten von Anzeigen oder Beweisen.

225) **Die redende Weberspule — Sophokles.** Eine redende Weberspule scheint mir nicht bloß eine fehlerhafte Art der Erkenntniß, sondern ein Ungeheuer zu seyn, welches ich dem großen Sophokles nicht gern zutrauen wollte. Sollte nicht, da κερκις auch ein Gewebe selbst bedeutet, φωνὴ, (die Stimme) metaphorisch genommen werden, und eine Anzeige bedeuten können? In solchem Falle würde hier auf die Geschichte gezielet, da Philomela, die vom Tereus erlittene Gewalt, in ein Gewebe wirkte, und dadurch ihrer Schwester anzeigte. Es ist dieses nur eine mittelmäßig wahrscheinliche Muthmaßung, und überhaupt kömmt auf die ganze Sache wenig an.

226) **Die dritte Art der Erkennung — Thränen verrieth.** Die meisten Ausgaben haben οἱ ἐν κοπρίοις. **Madius** setzet dafür ἢ, welche Leseart auch der Zusammenhang, und die wolfenbüttelische Handschrift bekräftiget. **Dikaiogenes** war ein tragischer und dithyrambischer Poet eines ungewissen Alters. **Harpokration** und **Svidas** gedenken seiner, und zufolge dem **Aristoteles**, hat er ein Gedicht geschrieben, unter dem Namen Cypria. **Pausanias** saget; es sey ein episches Gedicht gewesen. **Victorius** nimmt daher zwey Gedichte unter diesem Namen an, wovon das vom **Aristoteles** angeführte; ein Trauerspiel gewesen. Weiter ist weder vom Dikaiogenes, noch von seinem Gedichte etwas bekannt.

Die Erkenntniß des Ulysses an dem Hofe des Alcinous findet sich im achten Buche der Ilias.

227) **Die vierte Art der Erkennung — gekommen.** Man darf nur des **Aeschylus** Chöphoren vom 166. bis 209. Verse lesen, um überzeuget zu werden, daß die völlige Erkennung des Orestes, durch diese Aehnlichkeit, nicht gewirket, sondern nur zubereitet werde. Elek-

tra

tra bleibt noch ungewiß, und wird erst durch die Erblickung eines Stückes Arbeit überführet, so sie verfertiget, und Orestes an sich trug. Herr **Dacier** hält überhaupt diese Erkennung für grob und schlecht, und setzet daran aus, daß sie zu zeitig geschehe. Herr Brümoy [l]) vertheidiget den Aeschylus dagegen, und, in Ansehung der zeitigen Erkennung, mit Grunde, weil diese nur ein Mittel zur Glücksänderung ist, sie aber nicht unmittelbar befördert, und folglich auch nicht nothwendig mit derselben unmittelbar verbunden seyn darf. Was aber die Erkennung bey dem Aeschylus selbst betrifft, so will ich zwar den Ausdruck des Herrn **Dacier** nicht rechtfertigen: überhaupt aber scheinen mir die Schlüsse der Elektra sehr seichte, die sie von dem Opfer, von der ähnlichen Farbe der Haare, der gleichen Größe der Füße (welches beydes **Euripides** nicht ohne Ursache lächerlich gemachet hat) und von dem Besitze eines Stückes ihrer Arbeit hernimmt, welches durch viele Zufälle in die Hände eines Fremden hätte kommen können.

228) **In der Iphigenia — treffen werde. Polyides** war ein Tragödienschreiber, der in der 95. Olympiade lebte, nach dem Zeugnisse des **Diodorus** [m]). Ich weiß also nicht, aus was für Gründen **Dacier** ihn älter machet, als den **Euripides**, der doch schon in der 75. Olympiade geboren ward. Seine **Iphigenia** ist verloren: es ist vermuthlich, daß Orestes, da er zur Aufopferung bereit stund, ausgerufen; so muß ich denn ein gleiches Schicksal mit meiner Schwester erfahren? Diese Erkennung ist ohne Streit unvermutheter, lebhafter und schöner, als die in dem **Euripides**.

229) **In dem Tydeus, des Theodektes — Lajus.** Vom **Theodektes** habe ich schon oben geredet. Die vom Aristoteles beygebrachten Beyspiele sind größtentheils für uns dunkel, weil die Trauerspiele, woher sie genom-

l) Brumoy Theatre des Grecs Tom. II. p. 5.
m) Diodorus Siculus Lib. XV. und aus ihm Vossius de poetis græcis p. 212.

men sind, verloren gegangen, eben wie auch dieser **Tydeus** des **Theodektes**. **Dacier** muthmaßet, daß in diesem Stücke die Erkennung des Polynices durch den Adrast enthalten sey: Polynices habe sich nämlich nicht unterstanden, den Namen seines unglücklichen Vaters zu nennen, sondern sich begnüget, sich als den Enkel eines Königs anzugeben, der ausgegangen war, seinen Sohn zu suchen, aber selbst umkam: da dann Adrastus durch einen leichten Schluß ihn für einen Sohn des Oedipus erkennen können.

230) **Und in den Phönizerinnen — sterben.** Von diesem Stücke wissen wir weiter nichts, als was uns **Aristoteles** saget, und kennen also so wenig den Inhalt als Verfasser desselben.

231) **Noch giebt es eine fünfte Art — machen.** Diese hier angeführte Erkennung, gehöret eigentlich nicht in die Zahl der wahren Erkennungen, weil sie sich nur auf eine betrügliche Hoffnung der Zuschauer gründet, die nicht durch den Ausgang gerechtfertiget wird. Auch diese Tragödie, die den Namen des falschen Ulysses führete, ist verloren. Man weiß also nicht, ob der Betrüger sich für den Ulysses selbst, oder für einen Abgeschickten von ihm, ausgegeben, und sich durch die Kenntniß des Bogens zu rechtfertigen vermessen.

232) **Die vollkommenste Art — gewirket zu werden.** Nachdem **Aristoteles** alle Arten der Erkennungen angeführet, entscheidet er ihren Rang. Die vollkommenste ist die, so aus den Begebenheiten selbst entspringt, oder es ist vielmehr die einzige vollkommene, weil in der Tragödie billig alle Begebenheiten, und also auch folglich alle Arten der Erkennung, in einander gewickelt seyn, und sich auseinander ohne fremde Hülfe entwickeln müssen. Nichts ist hierinn vollkommener, als der **Oedipus**, wo das ganze Stück nur dienet, diese Erkennung, und mit der Erkennung die Glücksänderung zu wirken. **Iphigenia** ist darinn weit unter ihm, und nimmt eigentlich nur die zweyte Stufe ein. Von gleicher Art ist die Erkennung in der

Cenie,

Cenie, und überhaupt alle Wiedererkenntniß durch Briefe. Je genauer diese Briefe, und andere Arten der Erkenntniß, mit den vorhergehenden Handlungen verbunden sind, desto vollkommener ist die Erkenntniß; je weiter sie davon abgehen, desto unvollkommener ist auch die Erkennung. In den Trauerspielen unsers Theaters sind die Erkennungen nicht häufig, und die wenigen, so darinn vorkommen, sind unvollkommen. Wenigstens ist keine einzige dem Oedipus gleich. Heraklius, wo die Erkennung gleichfalls das ganze Stück ausmachet, ist fast ein wenig allzu räthselhaft.

233) **Nächst diesen sind — vollkommensten.** Die Schlüsse müssen gegründeter seyn, als die wir oben vom Aeschylus angeführet haben. Die in der Cenie, wodurch Clerval Orphisens hohen Stand zu erkennen glaubet, sind nicht von stärkerem Gewichte. Alle übrige Arten von Erkennungen werden von unserm Kunstrichter für unvollkommen erkläret. Doch glaube ich, daß die natürlichen Merkmaale einigen Vorzug vor den übrigen verdienen.

234) **Bey Entwerfung des Plans — stellen.** Aristoteles hat bisher die Theorie der Tragödie abgehandelt: er kömmt nun auf die Ausübung. Es heißt: der Dichter muß sich die ganze Handlung vor Augen stellen, oder er muß den Plan seiner Fabel so ausarbeiten, daß er seine Augen dabey beständig auf die wirkliche Vorstellung richtet. Er muß sich bey Entwerfung des Plans in die Stelle der Zuschauer setzen, und untersuchen, was ihren Augen und Ohren anstößig seyn könnte. Nichts, das wider die Wahrscheinlichkeit läuft, noch nur bloß auf der Bühne möglich ist, muß überall Platz finden. Sein Plan muß das ganze Trauerspiel begreifen, aber kein Theil muß ohne gegründete Ursache darinn seyn. Kein Aufzug muß sich ohne Ursache schließen; kein Auftritt ohne Wahrscheinlichkeit anfangen, oder endigen, keine Person auf solche Art kommen oder weggehen, daß dem Zuschauer Gelegen-

heit übrig bleibe, zu fragen, warum dieselbe eben itzt, und eben an diesen Ort komme, oder weggehe. Man würde nicht fertig werden, wenn man die Fehler der Neuern in Ansehung des Plans, und der Verbindung der Aufzüge, und Auftritte, bemerken wollte. Die Ursache dieser Fehler liegt darinn, weil unsere Dichter gemeiniglich, nachdem sie einen Hauptsatz, oder eine Handlung gewählet, und zur Noth in Aufzüge getheilet haben, aufs Gerathewohl arbeiten, und die schwere Kunst, die Auftritte geschickt zu verbinden, versäumen. Und dennoch ist es diese, daran man die Hand eines Meisters bey dem ersten Anblicke erkennet. Man sieht hieraus, daß die Entwerfung des Plans, das Hauptwerk der Tragödie sey, und die schwerste Arbeit schon vollbracht sey, ehe man anfängt, sie in Verse zu bringen. Wie die Wahrscheinlichkeit hier insbesondere zu beobachten sey, zeige ich in einer besondern Abhandlung von der Wahrscheinlichkeit.

235) **So tadelt man den Karkinus — läßt.** Das Alterthum nennet zween Tragödienschreiber mit Namen Karkinus; einer war ein Athenienser, der andere ein Sicilianer. Man weiß nicht, wer von beyden der Verfasser der Trauerspiele sey, wovon Fabricius [n]) ein Verzeichniß liefert, in welchem aber das hier vom Aristoteles angeführte Trauerspiel, Amphiaraus, ausgelassen ist. Diese Tragödie ist zum Unglücke verloren, und läßt diese Stelle in einer großen Dunkelheit, welche zu heben alle Ausleger sich vergebens bemühet haben. **Dacier** verbessert die Stelle nach seinem Kopfe, und liefet ποιητην für θεατην. Durch welche Veränderung folgender Sinn heraus kömmt: „Der „Dichter hatte in seinem Entwurfe den Amphiaraus aus „dem Tempel gehen lassen, ohne daß man ihn sahe; auf „welchen Fehler er nicht Acht gab, weil er sich nicht vorher „den ganzen Plan vor Augen gestellet hatte. Bey der öf„fentlichen Vorstellung aber fiel das Trauerspiel, weil die „Zuschauer nicht erdulden wollten, daß Amphiaraus als „her-

n) Fabricius Biblioth. græc. Lib. II. Cap. XIX.

„herausgegangen vorgestellet würde, da sie doch nichts da„von gesehen hatten„. Dieses giebt einen ziemlich erträglichen Verstand: nur scheint es ein wenig hart, und nach dem Geschmacke der salmasischen Zeiten, ohne Bestimmung einer Handschrift, dergleichen Aenderungen vorzunehmen: zugeschweigen, daß Herr Dacier noch das Comma, ohne **daß man ihn gesehen**, einschieben muß, weil die Worte, ὁ μη ορωντα, auf den Dichter gehen sollen. Ich schmeichele mir nicht eine bessere Uebersetzung gegeben zu haben: **Victorius, Madius** und **Heinsius** haben daran verzweifelt: ich bin zufrieden, wenn ich in dieser Stelle den Sinn des Philosophen erleidlich ausgedruckt habe.

236) **So viel möglich ist, muß — zornig.** Die Tragödie gründet sich zwar auf einen Betrug, welcher aber so fein eingerichtet werden muß, daß die Einbildungskraft der Zuschauer nicht wahrnehmen kann, daß sie betrogen wird. Zu Erreichung dieses Endzwecks trägt nicht wenig bey, wenn der Dichter alle Personen so reden läßt, wie es ihre Leidenschaften und die Umstände der Sachen erfodern. Soll aber diese Sprache wahrscheinlich bleiben, so muß der Poet auf die Natur des Affectes, welchen er erregen will, und auf die Beschaffenheit der Person, die ihn empfinden soll, sehen; um ihr keine unanständige Sitten beyzulegen. Bey einem Helden muß der Schmerz mehr stille und in sich verschlossen seyn, als bey einem Frauenzimmer; ein Jüngling muß von der Liebe mit größerer Hitze reden, als ein Greis. Es ist daher unanständig, wenn betrübte Personen mit schwülstigen Worten ihr Leid klagen. Wer wird durch Chimenens Schmerz gerühret, wenn sie mit prächtigen Worten Rache fodert? und wie kann Theramenes bey dem Racine Mitleiden über den Tod des Hippolytus erwecken, da seine weitläuftige und aufgeblasene Erzählung ohne Leidenschaft und Schmerz ist. Horaz schildert die einem Dichter hierinn obliegende Pflicht besser, als alle Kunstrichter o):

o) Horatius de arte poet. v. 102.

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi: tunc tua me infortunia laedent,
Telephe vel Peleu, male ſi mandata loqueris,
Aut dormitabo, aut ridebo triſtia moeſtum
Vultum verba decent: iratum, plena minarum:
Ludentem, laſciua: ſeuerum, ſeria dictu.
Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum: iuuat aut impellit ad iram:
Aut ad humum moerore graui deducit et angit:
Poſt effert animi motus interprete lingua.

Drum, wenn ich weinen ſoll;
So zeige du mir erſt dein Auge thränenvoll:
Alsdann, o Telephus, wird mich dein Unglück rühren.
Allein iſt an dir ſelbſt, kein wahrer Schmerz zu ſpüren,
So ſchläft man drüber ein, und du wirſt ausgelacht.
Ein weinend Angeſicht, das kläglich Worte macht,
Iſt der Natur gemäß. Ein Eifriger muß zürnen,
Der Scherz ſpricht frech und geil, der Ernſt mit krauſer Stirnen.
Der Seelen Innerſtes ſey erſt in uns bewegt,
Von Zorn und Eiferſucht, und Rachgier angeregt,
Von Schrecken überhäuft, von Gram und Furcht zerſchlagen:
Alsdann wird auch der Mund ſchon Centnerworte ſagen.

Gottſched.

Was ein wahrhafter und verſtellter Schmerz für einen Unterſchied mache, erhellet aus dem Beyſpiele des Comödianten Polus, welcher die Rolle der Elektra ſpielte, da er noch ſelbſt wegen eines verlornen Sohnes untröſtlich war. Er nahm die Urne mit der Aſche ſeines eigenen Sohnes, und umarmete ſie mit ſo wahren Thränen und Schmerzen, daß alle Zuſchauer gerühret wurden. Cicero hat von dieſer Pflicht, die Affecten, ſo man ſelbſt empfindet, den Zuſchauern mitzutheilen, ausführlich gehandelt p). Es

ſol-

p) Cicero de Oratore Lib. II.

sollen nicht simulacra neque imitamenta, sed luctus verus atque lamenta vera et spirantia seyn. Unser **Canitz** singt hievon:

Wir lesen ja mit Lust Aeneas Abentheuer.
Warum? Stößt ihm zur Hand ein grimmig Ungeheuer,
So hat es sein Virgil so glücklich vorgestellt,
Daß uns, ich weiß nicht wie, ein Schrecken überfällt.
Und hör ich, Dido, dich von Lieb und Undank sprechen,
So möcht ich deinen Hohn an den Trojanern rächen.
So künstlich trifft itzund kein Dichter die Natur;
Sie ist ihm viel zu schlecht, er sucht sich neue Spur,
Geußt solche Thränen aus, die lachenswürdig scheinen,
Und wenn er lachen will, so möchten andre weinen.

Lohenstein und **Hofmannswaldaus** Gedichte geben überflüßige Beyspiele solcher kalten Leidenschaften, und viele Stücke im **Piersch** sind eben so wenig frey davon.

237) **Ein Dichter muß daher entweder — gerathen.** Witz und Einbildungskraft sind die Hauptqvellen der Dichtkunst; Aristoteles erfodert beyde von einem Dichter. Ohne Witz wird niemand mit der größten Gelehrsamkeit ein nur erträgliches Gedicht zu Stande bringen. Unbemerkte Aehnlichkeiten, widersprechendscheinende Verhältnisse, und Erfindungen von allerhand Gattungen sind nothwendige Zierrathen eines Gedichts: dieses aber sind bloß Wirkungen des Witzes. Nicht alle Gattungen des Witzes aber sind für einen Dichter geschickt, und ich glaube, man könne zwischen einem philosophischen und poetischen Witze einen Unterschied machen. Alle Schlüsse gründen sich auf die Aehnlichkeit der Vordersätze, und die Kunst zu erfinden, diese äußerste Kraft des menschlichen Geistes gründet sich auf den Witz. **Euklides** und **Neutons** Schriften zeigen einen reichen Witz, als ohne welchen sie nicht so viele neue Sätze aus den schon bekannten hättrn abziehen können. Dennoch aber glaube ich, daß ein Gedicht vom **Euklides** und **Neuton** den **Virgil** und **Milton** nicht würde erreichet haben. Zum Beweise, daß ein philosophischer Witz von

einem

einem poetischen Witze unterschieden sey. Jener suchet die Aehnlichkeiten des Wesens, der nothwendigen und eigenthümlichen Eigenschaften; dieser aber bedienet sich auch der Verhältnisse der gemeinen und bisweilen auch zufälligen Eigenschaften. Das Feld des poetischen Witzes ist also weiter ausgedehnet, die Sachen brauchen nicht in einander gegründet zu seyn, eine gewisse Beziehung der einen auf die andere ist bisweilen schon zureichend. Was wir durch Witz übersetzet haben, kann auch bey dem Aristoteles eine natürliche Fähigkeit bedeuten. Diese ist der Hauptgrund der Dichtkunst. Liegt gleich in der Seele eines jeden Menschen der Saamen aller Wissenschaften, und besitzt derselbe eine natürliche Fähigkeit zu allen Künsten überhaupt, so ist doch dieselbe durch die verschiedene Mischung des Bluts, und die daher entspringende Veränderung der Temperamente unendlich unterschieden. Ein Mensch von kalten Leibensgeistern wird einem sanguinischen Kopfe nicht gleiche Neigungen haben, und die Fähigkeit eines cholerischen und phlegmatischen setzet sich nicht einerley Wissenschaften zum Ziel. Die Dichtkunst erfodert daher gleichfalls einen besondern Geist und Fähigkeit. Wer diese nicht in sich fühlet, wird, ungeachtet alles angewandten Fleißes, niemals ein großer Dichter werden.
Horaz saget davon [q]);

Ego nec studium sine diuite vena,
Nec rude quid prosit, video, ingenium; alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

Ich kann weder sehen, was Fleiß ohn alle Gaben,
Noch Gaben ohne Fleiß für Nutz und Vortheil haben;
Eins hilft dem andern auf, Natur und Kunst stimmt ein;
Und beydes wird also dem Dichter nöthig seyn.
Gottsched.

Ob nun zwar, dem zu Folge, eine besondere Fähigkeit zur Dichtkunst erfodert wird, so folget auch daraus nicht, daß ein

q) Horatius de art. poet. v. 406.

ein Dichter zu andern Wissenschaften ungeschickt sey, wie Huartus r) behauptet. Milton, Pope, Voltaire und Haller sind Beyspiele des Gegentheils.

Nebst dem Witze muß ein Poet Wuth besitzen: andere nennen es Begeisterung. Jenes klingt fürchterlich, dieses prächtig; verliert aber vieles von seinem vornehmen Ansehen, wenn man es in eigentliche Ausdrücke auflöset. Ich rede davon in meiner Abhandlung von dem Wesen der Dichtkunst. Die erhitzte Einbildungskraft stellet sich leicht abwesende Dinge als gegenwärtig, und erdichtete als wirklich vor; sie setzet sich daher leicht in die Stelle der Leidenschaften, und läßt diese reden, wie es ihre Natur erfodert. Ein Mensch von träger und kalter Einbildungskraft wird seinen Geist vergeblich aufbieten, die Leidenschaften nach dem Leben zu schildern. Wird aber diese erhitzte Einbildungskraft, oder poetische Wuth nicht durch Regeln beschränket, so ist sie nur ein wildes Feuer, und schweifet bis ins Abendtheuerliche aus. Sie darf zwar Vorwürfe erschaffen, aber nur solche, die in dieser Welt eine gegründete Wahrheit haben; sie kann die Leidenschaften hoch treiben, aber nur bis zu einem Grade, der die menschliche Natur übersteigt. Es sey denn, daß der Dichter Begebenheiten und Leidenschaften höherer, und von der menschlichen Natur unterschiedener Wesen, besinge.

238) **Der Plan bekannter Fabeln — einschalten.** Das Trauerspiel und Heldengedicht enthält sowohl eine Fabel, als die Fabeln des **Aesopus**, und sind nicht im Wesen unterschieden. In beyden werden moralische Lehren in eine Begebenheit gehüllet, dort werden die Handlungen von Menschen vollzogen, hier von Thieren. Herr Gottsched s) hat gezeiget, wie auf eben dieselbe allgemeine Fabel eine äsopische Fabel, ein Lustspiel, ein Trauerspiel, und ein Heldengedicht könne gebauet werden. Der Dichter weiß bey der Verfertigung des Plans noch von keinem Namen

r) Huartus de Scrutinio ingeniorum C. XI.
s) Gottsched krit. Dichtk. Cap. IV. von der poet. Nachahmung.

Namen der Personen ꝛc. sondern seine Fabel ist allgemein. Er setzet zuerst voraus, was für Charaktere er abhandeln will, und suchet hernach in der Historie, oder in seiner Einbildungskraft, Namen zu dieser Fabel.

239) **Warum: weil das Orakel — Fabel.** Der Entwurf der Fabel enthält nur das Allgemeine: das Orakel, und die Ursache, warum Orestes dorthin kömmt, gehören schon zu den Episoden.

240) **Nach Entwerfung des Plans — Namen.** Die Ursache, welche Dacier angiebt, warum man den allgemeinen Personen der Fabel, vor der Einführung der Episoden, besondere Namen beyleget, ist sehr gründlich. Sind nämlich die Namen, so den Personen beygeleget werden, bekannt, und kennen wir aus der Historie die Handlungen der vorgestellten Helden, so suchet man diese Handlungen, als Episoden, in das Trauerspiel zu bringen, und dadurch der Fabel, welche allemal eine Erdichtung ist, einen größern Schein der Wahrheit zu geben.

241) **Wobey aber nicht Achtung — gewirket wird.** Episoden heißen hier die Begebenheiten in einem Trauerspiele, die zwar nicht die Haupthandlung selbst ausmachen, aber doch so nothwendig mit derselben verbunden werden, daß sie zusammen nur ein Ganzes ausmachen. Herr Bossu [t]) hält einen jeden Theil des Plans für eine Episode, welches aber keinesweges der Sinn des Aristoteles ist: denn dieser Kunstrichter führet die Raserey und Aussöhnung des Orestes als Episoden der taurischen Iphigenia an, welche beyde doch keine Stücke des Plans sind. Daß die Episoden fremde Zwischenbegebenheiten sind, und mit der Haupthandlung selbst nicht zusammenhangen, ist ein gemeiner Fehler der neuern Trauerspiele, wovon selbst der regelmäßige Racine in seiner Iphigenia nicht frey geblieben ist.

Orestens Raserey war übrigens eine Folge und Strafe des von ihm an seiner Mutter begangenen Mordes; die Aus-

t) Bossu Traité du poeme epique p. 152.

Ausschweifungen an dem taurischen Gestade, welche ihn diese Raserey begehen machet, liefern ihn in die Gefangenschaft und zur Aufopferung: seine Aussöhnung geschah durch die Entführung des Bildes der Göttinn.

242) **In dramatischen Stücken — Ausdehnung.** Ein Trauerspiel erfüllet nur einen kurzen Raum der Zeit; Die Episoden dürfen also nicht mehr Begebenheiten enthalten, als in der Zeit der Vorstellung nach der Wahrscheinlichkeit wirklich geschehen können. Ein Heldengedicht hingegen hat keine bestimmte Regeln der Länge; die Episoden dürfen also nicht weiter ausgedehnet werden, und Tage, ja Monate, begreifen, und folglich auch dem Raume nach, länger seyn. Im **Mithridat** ist sein Anschlag, die Römer zu bekriegen, eine Episode, und im **Milton** der Streit der Engel im Himmel.

243) **Die Fabel der Odyssee — kurz.** Die Ausgaben des Aristoteles haben alle; die Fabel der Odyssee ist lang. Es ist nicht leicht einzusehen, wie die Fabel der Odyssee für lang ausgegeben werden könne, da sie selbst nach der Ausführung unsers Kunstrichters nur kurz ist. Man hat daher gemuthmaßet, daß für μακρος groß, μικρος klein, müsse gelesen werden, da denn die Veränderung sehr leicht seyn würde. Man möchte denn λογος für den Inhalt oder Ausdruck nehmen, so würde folgender Verstand herauskommen: Der ganze Inhalt der Odyssee ist zwar lang; die eigenthümlichen Theile derselben sind nur folgende (worauf sie von dem Kunstrichter erzählet werden,) das übrige sind Episoden. Dergleichen Episoden sind in der **Odyssee**, die Begebenheiten des Antiphates, Polyphemus, der Circe, des Antinous ꝛc. im **Milton** die Erschaffung der Welt, Satans Reise durch das Chaos.

244) **Den Knoten machen die fremden — Fabel.** Der Knoten machet den größten Theil des Trauerspiels, denn Aristoteles begreift darunter das ganze Stück vom Anfange bis an die Glücksänderung. Alle Hindernisse, die dem Vorhaben der Hauptperson, oder der Handlung,

sich

sich widersetzen, machen den Knoten aus. Der Kunstrichter erfodert zum Knoten fremde Zufälle, oft aber auch innere Begebenheiten der Fabel. Gesetzt aber, daß auch fremde Zufälle den Knoten machen, so müssen nichts destoweniger diese Zufälle so mit der Handlung verbunden werden, daß sie, als untheilbare Glieder, nur einen Körper ausmachen. Die Lehre vom Knoten ist so wichtig, daß ich mich verbunden halte, sie in einigen Sätzen ausführlicher abzuhandeln.

a. Der Knoten überhaupt muß eine Einheit haben. Er muß aus einer Quelle entspringen, und eine Absicht zum Endzwecke haben. Satans Bemühungen, sich, durch Zerstörung der Glückseligkeit der Menschen, an dem Schöpfer zu rächen, machen den Knoten des verlornen Paradieses. Alle seine Unternehmungen stammen aus seinem Hasse, und zielen auf einen Endzweck. In der **Odyssee** ist der Haß des Neptuns gegen den Ulysses der Knoten. Man muß daher die Ursache des Knotens und den Knoten selbst unterscheiden. Der Knoten selbst kann allenfalls zusammengesetzet seyn, die Ursache aber ist einfach. In der **Aeneis**, der **Odyssee**, und dem **verlornen Paradiese** hat der Knoten verschiedene Verknüpfungen, allein die Grundursachen des Knotens, als der Haß der Juno, des Neptuns, und Satans sind einfach.

b. Die Theile des Knotens können zusammengesetzet seyn. Der Knoten in dem verlornen Paradiese, besteht aus verschiedenen Abtheilungen, als Satans Anschlage gegen die Menschen, seiner Reise durch das Chaos, seiner Einschleichung und Entdeckung im Garten.

c. Die Theile des Knotens, und folglich der ganze Knoten müssen mit der Hauptabtheilung genau zusammen hangen. Ein Knote, der in den inneren Begebenheiten der Fabel seinen Grund hat, ist dem vorzuziehen, der nur durch äußere Zufälle geknüpfet wird. Der Knote entspringt aber von äußern Begebenheiten (a) wenn die Begebenheit, die den entfernten Grund des Knotens in sich enthält,

keinen

keinen Theil der Handlung ausmachet. Dergleichen ist in der Iphigenia in Aulis der Zorn der Diana gegen die Griechen; in der traurischen Iphigenia der Ausspruch eines Orakels, in der **Alzire** die Ueberwindung Montezens, und der geglaubte Tod des Zamora, in dem **verlornen Paradiese**, die Ueberwindung des Satans. (b.) Wenn eine äußere Begebenheit einen Theil des Knotens wirket; dergleichen ist in der taurischen **Iphigenia**, die Gefangenschaft des Orestes durch die Hirten. Im **Oedipus** hingegen wird der Knoten größtentheils durch innerliche und aus dem Stücke selbst gezogene Begebenheiten geknüpfet, welches sich auch in den meisten Trauerspielen des **Racine** findet.

d. Der Knoten oder die Verwirrung muß mit dem Stücke selbst anfangen, hernach aber stufenweise zunehmen, und gegen die Katastrophe oder Glücksänderung sich am meisten häufen. Die **Alzire** des **Voltaire**, der **Mithridat** des **Racine**, der **Oedipus**, des **Sophokles**, und die **Rodogune** des **Corneille** sind hierinn Meisterstücke. Im ersten Aufzuge der **Rodogune** hebt die Verwirrung an, indem der Ausspruch der Kleopatra zwischen Seleucus und Antiochus entscheiden soll, wer der Erstgeborne seyn, und den Thron nebst der Rodogune besitzen solle. Die Liebe beyder Brüder zu der Rodogune vermehret diese Verwirrung; noch mehr, die Entdeckung der Absichten der Kleopatra, und die den Söhnen vorgeschlagene Ermordung der Rodogune; noch höher steigt sie, da Rodogune den Muttermord von ihnen heischet; die verstellte Gütigkeit der Königinn, und der Tod des Seleucus, treibt endlich die Verwirrung aufs höchste. In regelmäßigen Lustspielen wächst die Verwirrung mit ähnlichen Stufen. Man sehe das unvermuthete Hinderniß des **Destouches**.

e. In den Knoten können Auftritte gemischet seyn, die nicht eigentlich zum Knoten gehören, sondern den Grund zur nachfolgenden Glücksänderung legen. Die Ankunft

des Herkules in der Alceste ist von der Art, weil sie nichts zur Knüpfung, sondern zur Auflösung des Knotens beyträgt.

f. Die Begebenheiten des Knotens müssen gnugsam vorbereitet seyn; **Corneille** wird getadelt, daß er dieses in Ansehung der geschwinden Wirkung des Gifts in der Rodogune unterlassen. Eben so wenig müssen die Begebenheiten sich so auf einander häufen, daß sie den Zuschauer betäuben. Dieses ist überhaupt ein Fehler unserer Trauerspiele, daß sie zu voll von Materie sind: Vielleicht, daß der Geist unserer Dichter zu arm ist, fünf Aufzüge mit einer einfachen Handlung anzufüllen, wie gleichwohl die Griechen thaten: und dieser Dürftigkeit des Geistes haben wir, allem Ansehen nach, die Menge fremder Episoden zu danken.

245) **Das übrige ist die Auflösung.** Die Auflösung ist das, was bey den alten Exodus hieß. Sie muß, 1. durchaus einfach seyn, und zu gleicher Zeit geschehen, sie muß einen nothwendigen Zusammenhang mit der Haupthandlung haben, und sich aus derselben entwickeln. In dem vorhergehenden muß nach dem Ausspruche Scaligers [v]), schon der Saame der künftigen Auflösung liegen, aber so versteckt, daß der Zuschauer denselben nicht vorher entdecken kann. Ich habe schon anderen Ortes den Fehler des **Euripides** bemerket, daß sein Prologus gemeiniglich schon die Glücksänderung erzählet, und dadurch dem Zuschauer das Vergnügen raubet, welches aus dem Unerwarteten entsteht. Auch bey den Neuern findet sich dieser Fehler: so nennet in der **Cenie** Orphise den Namen ihres Gemahls zur Unzeit vorher. 2. Diese Auflösung muß so viel möglich am Ende der Tragödie erfolgen. In der **Iphigenia** und **Phädra** dauret der Knoten bis an den letzten Auftritt, eben dieses geschieht in der **Alzire** und dem **Rhadamist**. Erfolget die Glücksänderung hingegen schon in dem vierten Aufzuge, wie in den **Horaziern** des Herrn Cor-

v) Scaliger.

Corneille, so kann der folgende Aufzug nicht anders als matt seyn. Die griechischen Dichter fallen oft in diesen Fehler, wenigstens in Ansehung unserer Sitten, da, nach dem Tode der Hauptperson, ihr Begräbniß noch wohl einige Aufzüge wegnimmt. Ein großer Homer ist wohl desfalls getadelt worden, weil er die Ilias noch dauren läßt, obgleich der Zorn des Achilles mit dem Tode Hektors schon besänftiget war. Andere Kunstrichter hingegen haben ihn, und die übrigen griechischen Dichter vertheidiget, weil das Begräbniß eine nothwendige, und zur Ruhe der Seelen unentbehrliche Ceremonie der Griechen war.

3. Die Auflösung muß vollständig seyn. Der Zuschauer oder Leser muß völlig von den Schicksalen der Hauptperson unterrichtet werden. Aubignac x) setzet an der Panthea aus, daß nach ihrem Tode den Zuschauern noch ein Verlangen übrig bleibt zu wissen, was Araspes, den diese Prinzeßinn so sehr geliebet, denket und wird: da hingegen Elisabeth nach dem Tode des Grafen Esser noch ihrem Charakter gemäß handelt. Ein gleiches tadelt der Herr Aubignac an dem Cid, und einigen andern Stücken des Corneille.

246) **In dem Lynceus des Theodektes.** Ich habe schon oben von diesem Trauerspiele gehandelt.

247) **Oben sind vier Theile — desselben.** Dieses ist eine von den schwersten Stellen der Poetik des Aristoteles. Dieser Kunstrichter saget; es sind vier Gattungen der Trauerspiele, gleichwie vier Theile derselben sind. Alle Ausleger haben sich mit Ausfindung dieser vier Theile zermartert. Aristoteles setzet zwar vier Theile der Größe, oder der äußerlichen Abtheilung des Trauerspiels: allein diese können hier nicht verstanden werden. Man muß daher andere Theile aufsuchen. Herr Dacier hat sich am geschicktesten aus der Sache gezogen. Er saget; die Tragödie hat vier Hauptttheile, die Fabel, die Sitten, die Meynungen und den Ausdruck: denn die Musik und Aus-

x) Aubignac Pratique du theatre p. 126.

zierung, können nicht unter die wesentlichen Theile gezählet werden. Nächst diesen rechnet Aristoteles noch drey andere innerliche Theile der Tragödie; die Glücksänderung, Wiedererkenntniß, und Leidenschaft. Von diesen sieben Theilen sind drey, die allen Trauerspielen überhaupt gemein sind; die Fabel, die Meynungen und der Ausdruck: folglich bleiben vier übrig, die sich nicht bey allen Trauerspielen finden, nämlich die Glücksänderung, Erkenntniß, Leidenschaft, und Sitten. Hieraus entstehen die vier Gattungen der Tragödie, wovon Aristoteles redet. Die Glücksänderung und Erkenntniß machen verwickelte Trauerspiele; ein einfaches Trauerspiel entsteht, wo sowohl Glücksänderung als Erkenntniß fehlen; pathetische Trauerspiele gründen sich auf die Leidenschaften; und moralische auf die Sitten. Dieses ist Daciers Erklärung, welche ich abgeschrieben habe, weil ich nichts bessers über diese Stelle zu sagen weiß, welche dem ungeachtet doch noch große Schwierigkeiten behält.

248) Die erste Gattung machen — gesetzet ist. Oedipus, Elektra, die taurische Iphigenia und Zayre sind Beyspiele verwickelter Tragödien. Ein Trauerspiel kann zugleich verwickelt und pathetisch, oder verwickelt und moralisch seyn, und ein einfaches Trauerspiel kann gleichfalls eine von beyden Eigenschaften, oder auch beyde zugleich, besitzen. Oedipus ist verwickelt, und pathetisch.

249) Zur zweyten Gattung — werden. Der Ajax des Sophokles ist einfach und pathetisch. Pathetisch aber heißt hier nicht pathetisch und rührend, welches sonst die gewöhnliche Bedeutung dieses Wortes ist, sondern dasjenige was Tod, Martern und Wunden zeiget. Hippolyt ist dergleichen, ja fast die meisten Stücke sind in diesem Verstande pathetisch. Das Alterthum nennet mehr Stücke unter dem Namen Jrion und Ajax, welche aber alle, außer dem Ajax des Sophokles, verloren sind.

250) Die dritte Gattung — Peleus. Sollte die Absicht des Philosophen seyn, die moralischen Trauerspie-

le den pathetischen entgegen zu setzen, so würde es allerdings gegründet seyn, was Dacier anmerket, daß das Ende der moralischen Stücke beständig glücklich seyn müsse. Nimmt man aber das Wort moralisch in seinem wahren Verstande, so sieht man leicht, daß ein Stück moralisch seyn, und dennoch einen unglücklichen Ausgang haben könne: wie denn überhaupt glaublich ist, daß Aristoteles diese Gattungen nicht sowohl einander entgegen, als neben einander setze, um alle Formen anzugeben, worinn die Tragödie kann gekleidet werden. Moralisch heißt hier übrigens nicht dasjenige, was zur Tugend reizet, sondern was die Sitten schildert, und in diesem Verstande kann kein Trauerspiel gut seyn, ohne zugleich moralisch oder sittlich zu seyn.

Die Phthiotiden und Peleus sind verloren. Von dem ersten weiß man den Innhalt überall nicht, und von dem letzten auch mit keiner Gewißheit, wiewohl sonst aus der Geschichte des Peleus bekannt ist, daß er, wegen seiner Keuschheit, die Schicksale Josephs erfahren, und von dem Akastus, dessen Frau ihn anklagte, den wilden Thieren vorgeworfen worden, von welcher und andern Gefahren mehr ihn die hülfreiche Hand der Götter befreyet.

251) **Beyspiele der vierten — vorgestellet werden.** Hier findet sich wiederum eine Schwierigkeit. Der Name der vierten Gattung ist nicht ausgedruckt: in der wolfenbüttelischen und andern Handschriften findet sich an dessen Statt eine Lücke. Voßius hat es durch Muthmaßungen zu ergänzen gesuchet, und dafür fabelhaft gesetzet, nach welcher Lesart aber ein einziges Trauerspiel alle vier Formen der Tragödien würde an sich haben können, da denn die Abtheilung der Trauerspiele in Gattungen unnütz scheinen würde. Beweislicher ist, daß das ausgelassene Glied der Abtheilung einfach heißen müsse. Denn unten im 24 Capitel saget Aristoteles; das Heldengedicht wird in eben dieselbe Gattungen unterschieden, als das Trauerspiel, und ist entweder einfach oder verwickelt, moralisch

oder pathetisch. Der noch vorhandene **Prometheus** des **Aeschylus**, welchen der Philosoph anführet, machet dieses unwidersprechlich, weil es ein einfaches Trauerspiel ist. Die **Phorciden** sind verloren, die Fabel von ihnen aber, die ihnen allen dreyen nur ein Auge gab, welches dazu Perseus stahl, ist bekannt. Aristoteles rechnet die Stücke hieher, welche Begebenheiten vorstellen, die sich in dem Orte der abgeschiedenen Seelen sollen zugetragen haben. In diesem Geschmacke war der **Sisyphus** des **Aeschylus**. Ich sehe aber nicht, warum die Begebenheiten aus der Hölle nur einfache Trauerspiele abgeben müssen: es scheint vielmehr, daß sie **Aristoteles** nur deswegen unter diese Gattung rechnet, weil vielleicht alle Stücke, die, zu seiner Zeit, von dieser Gattung vorhanden waren, wirklich einfach gewesen seyn mögen.

252) **Ein dramatischer Dichter — meisten.** **Aristoteles** kann nicht wollen, daß der Poet einer Tragödie alle vier Formen derselben geben solle, denn dieses ist nicht möglich; eine Fabel kann nicht zugleich verwickelt und einfach seyn: sondern **Aristoteles** fodert, ein Poet solle geschickt seyn, Trauerspiele in allen vier Gattungen zu verfertigen, oder wenigstens in den meisten. In der Folge beschweret sich unser Kunstrichter über die Athenienser, die von ihren Dichtern foderten, daß sie in allen Gattungen von Trauerspielen geübt seyn, und doch zugleich alle Dichter übertreffen sollten, die sich nur eine gewisse Gattung zum Ziele gesetzet, und folglich im Stande gewesen, Meisterstücke in dieser Gattung zu liefern. Ein Dichter hat selten alle Formen eines Trauerspiels in seiner Gewalt. **Racine** ist stärker in Ausdrückung der Leidenschaften, **Corneille** in Abbildung des Erhabenen, **Crebillon** in Abmahlung des Schrecklichen. **Voltaire** suchet das Zärtliche und Erhabene zu vereinigen. Schwerlich bringt die Natur einen Geist, hervor, der diese Vollkommenheiten in gleichem Maaße besitzt. Ein jeder Dichter ist eigentlich nur für eine Art von Gedichten gemacht, **Corneillens** Lustspiele

sind schlecht, und Molierens Trauerspiele würden nicht besser gerathen seyn. Destouches hat das Komische des Moliere nicht erreichet, dagegen aber ist seine Moral feiner.

253) **Vornehmlich itzt, da man die — müsse.** Dacier setzet die Vorzüge des Sophokles, Euripides und Aeschylus aus einander. **Sophokles** war am geschicktesten in verwickelten Begebenheiten am glücklichsten, und es ist nicht zu leugnen, daß die Auflösung des Knotens bey ihm natürlicher ist, als bey dem **Euripides.** Dieser war am geschicktesten in moralischen, und Aeschylus in pathetischen Stücken. **Sophokles** hat also den ersten Platz, **Euripides** den zweyten, **Aeschylus** den dritten. Eine ähnliche Vergleichung und Beurtheilung des Vorzugs ließe sich zwischen **Corneille, Racine, Crebillon** und **Voltaire** anstellen: weil aber, wegen meiner unzureichenden Kenntniß des Theaters, mein Urtheil mehr meinen eigenen Geschmack, als den wirklichen Werth dieser Dichter bestimmen würde, will ich mich in eine so kühne Entscheidung überall nicht einlassen. Ich merke nur an, daß **Crebillon** in der Kunst die Erkennungen einzuführen vortrefflich sey, daß **Racine** keines Fehlers gegen die Oeconomie des Theaters schuldig sey, daß **Voltaire** große Charaktere sehr geschickt bilde, und daß endlich **Corneille** groß in seinen Vollkommenheiten und Fehlern sey.

254) **Die Gleichheit oder Ungleichheit — Knotens.** Das Wesen des Trauerspiels besteht in dem Knoten und der Auflösung desselben, nach dem Maaße, wie diese einerley bleiben, oder verändert werden, ist auch das Trauerspiel einerley oder wird verändert. Es ist daher keine Folge, daß die Trauerspiele einerley seyn müssen, die einen Namen führen, oder von einer Person handeln. **Sophokles, Corneille,** und **Voltaire** haben den **Oedipus, Euripides** und **Racine,** die Liebe der **Phädra** und die Aufopferung der **Iphigenia** zum Vorwurfe genommen, und dennoch sind ihre Trauerspiele nicht einerley, weil der Knoten und die Auflösung unterschieden sind. Der Tod der Cly-

temnestra und des Aegisth ist in drey sehr weit von einander abgehenden Trauerspielen abgehandelt. Man darf nur die Stücke lesen, welche unterschiedliche große Dichter, und insbesondere **Crebillon** und **Voltaire** über einerley Gegenstände verfertiget haben. **Dacier** tadelt die neuern Dichter, daß, ob sie gleich unterschiedene Fabeln zum Grunde ihrer Stücke legeten, die Stücke selbst dennoch einerley wären, weil sie sich alle auf einen ähnlichen Knoten und Auflösung gründeten. Insbesondere findet sich dieser Fehler bey den Lustspielen. Hat man nur die Stücke eines Dichters gelesen, so kennet man die Verwirrungen und Auflösungen fast aller übrigen.

255) **Viele knüpfen zwar — suchen.** Nach dem Ausspruche des Tullius [y]), ist die Auflösung des Knotens das Hauptwerk eines Trauerspiels. Illic enim, saget er, incumbi debet toto animo a poeta in dissolutione nodi; eaque praecipue fabulae pars est, quae requirit plurimum diligentiae. Es ist wahr, daß die meisten Dichter geschickter sind, die Begebenheiten zu einer Verwirrung einzuleiten, als dieselben wieder mit Wahrscheinlichkeit zu entwickeln. Euripides hiegegen begangene Fehler überführen uns von den Schwierigkeiten, welche die geschickte Ausführung dieses Theiles der Tragödie mit sich verknüpfet. Die neuern Lustspiele stoßen fast alle hiegegen an; die Verwirrung ist gemeiniglich gut genug eingefädelt, allein die Entwickelung ist schlecht, und allzu einförmig, fast allemal besteht sie in einem betriegerisch erschlichenen Heirathscontracte ꝛc. **Dacier** hat die Ursachen untersuchet, warum die Verknüpfung besser gerathe, als die Auflösung. Diese ist an sich schwerer, als jene, weil sich der Dichter enger einschränken muß, und, da der Knoten bisweilen von äußeren Dingen hergenommen werden kann, die Auflösung nothwendig aus dem vorhergehenden fließen soll. Ueberdem wird das menschliche Gemüth und die dichtende Kraft zu-

letzt

y) Cicero de senectute.

letzt erschöpfet, daher ist der letzte Aufzug gemeiniglich schwach und matt, da er billig der schönste seyn sollte.

256) **Nächstdem muß sich ein Dichter — wollte.** Das Heldengedicht sowohl als das Trauerspiel erfodert eine Einheit der Fabel; jedoch mit diesem Unterscheide, daß die Einheit eines Heldengedichts mehr zusammengesetzet ist, als eines Trauerspiels; weil jenes mehr Zeit und Raum einnehmen darf, als dieses, denn eine Epopee hat lange Episoden, eine Tragödie aber kurze. Eine andere Ursache liegt darinn, daß in einem Heldengedichte der Dichter die Handlungen der Personen erzählet, in einem Trauerspiele aber die Personen selbst handeln: ein Trauerspiel kann daher nicht viele Begebenheiten in sich begreifen, weil solche eine längere Zeit erfodern würden, als man der wirklichen Vorstellung des Trauerspiels erlaubet. Folglich ist unmöglich, daß ein ganzes Heldengedicht ein Trauerspiel werden könne, weil die Begebenheiten der Epopee eine allzulange Zeit erfodern.

257) **Und nicht, wie Euripides — haben. Lombardus, Heinsius,** und einige andere Ausleger nehmen des **Aristoteles** Worte für ein Lob des **Euripides**, und einen Tadel des **Aeschylus.** Andere Ausleger, zu welchen sich auch **Victorius** zu lenken scheint, sind gegenseitiger Meynung gewesen. **Dacier** aber zeiget gründlich, daß er weder den einen noch den andern getadelt, sondern beyde gelobet habe. Ich habe in meiner Uebersetzung **Aristoteles** Worte nach dem Sinne des Herrn **Daciers** aus gedruckt. **Euripides** und **Aeschylus** haben beyde eine Niobe geschrieben, und **Aristoteles** versteht ohne Zweifel beyde, bey Anführung dieses Stückes. Daß aber **Aeschylus** auch ein Trauerspiel unter dem Namen **Medea** sollte verfertiget haben, findet sich bey den Alten nicht. In des **Victorius** Ausgabe, der wolfenbüttelischen Handschrift, und einigen andern Handschriften, die **Madius** gesehen, fehlen diese Worte ἡ μήδειαν überall. Madius hält sie für eine Glosse, die hernachmals in den Text eingeschoben worden.

258) **Dieser einzige Fehler — verursachet.** Vom **Agathon** habe ich oben geredet. Man weiß nicht, ob seine Stücke, die bey der öffentlichen Aufführung, oder in den poetischen Wettstreiten, keinen Beyfall gefunden, den trojanischen Krieg, oder sonst eine andere epische Fabel, vorgestellet.

259) **Außer diesem aber erreichen — angenehm ist.** **Aristoteles** tadelt zwar die Einrichtung der Trauerspiele des **Agathons** und einiger anderen Dichter, die epische Vorwürfe abgehandelt haben: spricht ihnen aber ihre anderen Verdienste nicht ab; die einfachen Begebenheiten und Glücksänderungen haben sie, dem Wesen der Tragödie gemäß, abgehandelt. Wir können nicht davon urtheilen, weil alle diese Stücke verloren gegangen.

260) **Dergleichen ist, wenn ein — wird.** Aristoteles hat oben fest gesetzet, daß die Hauptperson eines Trauerspiels weder gut noch böse seyn müsse, folglich kann ein Bösewicht, als Sisyphus, der alle Reisende ins Meer stürzete, und die Geheimnisse der Götter verrieth, nach seinen Regeln, keine Hauptperson eines Trauerspiels seyn. Nächstdem hat unser Kunstrichter gleichfalls behauptet, daß das Unglück eines Gottlosen nicht tragisch sey. Hier aber nimmt er das Gegentheil an, und scheint sich zu widersprechen. Ich sehe nicht, wie der Unterscheid, welchen Dacier zwischen einfachen und verwickelten Stücken machet, den Widerspruch heben könne, denn Aristoteles redet eben von der Tragödie überhaupt, und nicht von einigen besonderen Gattungen derselben. Ich wüßte nichts zu Vergleichung dieser Stellen zu sagen, als daß **Aristoteles** dort von dem höchsten und vollkommensten Grade des Tragischen, hier aber von einer niedrigern Stufe rede.

261) **Weil nach dem Ausspruche — zutragen.** Wenn **Agathon** für wahrscheinlich hält, daß auch unwahrscheinliche Dinge geschehen können, so redet er nicht von einer völligen Unwahrscheinlichkeit, sondern unwahrschein-

scheinlich heißt hier so viel, als, was selten geschieht. Aristoteles redet hievon an einem andern Orte [z]).

262) **Der Chor muß gleichfalls — Sophokles** Der Chor hatte bey den Alten große Bequemlichkeiten für die Dichter, er würde es auch noch haben, oftermals aber würde er den neuern Dichtern sehr unbequem fallen, weil der Chor eine vollkommene Einheit der Zeit und des Orts erfodert: dem **Cid** und **Cinna** des **Corneille** würde er sehr zur Last gereichet haben. Unser Kunstrichter will; der Chor, solle mit handeln, und auch in seinen Gesängen Theil an der Handlung nehmen, dieses aber nach des **Sophokles**, und nicht nach des **Euripides** Muster. **Horaz** fodert ein gleiches [a]);

Actoris partes chorus, officiumque virile
Defendat: neu quid medios intercinat actus,
Quod non propositio conducat, & haereat apte.

Dacier verwirft die Musik in den Zwischenräumen, die in die Stelle der Chöre eingeführet ist, als unnatürlich. Es ist wahr, sie kömmt den Chören an Nutzen nicht gleich. Allein ist es nicht gleichfalls unnatürlich, daß der Chor bey den ernsthaftesten Scenen singt, und endlich gar tanzet. Sagt man; dieses sey dem Geschmacke der Griechen gemäß gewesen, so könnte man mit gleichem Fuge, erwiedern; die Musik sey unserm Geschmacke gemäß. Ich will aber hiedurch den vorzüglichen Nutzen der Chöre nicht leugnen, noch in Abrede seyn, daß unsere Musik dem Zwecke des Trauerspiels gemäßer eingerichtet werden könne, wozu Herr Gottsched einen Vorschlag gethan hat [b]). Wie **Aristoteles** seinen Tadel gern auf den **Euripides** fallen läßt, so greift er hier insbesondere seine Chöre an. **Dacier** führet aus der **Hekuba** des **Euripides** dergleichen mit der Handlung nicht zusammenhangende Gesänge des

Chores

z) Aristoteles de arte dicendi L. II.
a) Horatius de arte poet. v. 193.
b) Gottsched Kritische Dichtkunst p. 723.

Chores an. Mehr Beyspiele geben uns seine taurische Iphigenia, und Elektra. Im Hippolyt hingegen redet der Chor, wie er soll, und nimmt mehr Antheil an den Begebenheiten, als in vielen Stücken des Sophokles: denn obgleich der Chor in dem Ajax und Oedipus dieses Dichters genau mit der Handlung selbst verbunden ist, so sind doch andere Stücke, worinn die Gesänge des Chores, eben so wenig, als im Euripides mit der Haupthandlung zusammenhangen. Ueberhaupt aber ist ein Unterscheid zwischen der wirklichen Theilnehmung des Chores an der Handlung, und zwischen der Uebereinstimmung seiner Gesänge mit derselben, zu machen. Man kann nicht von dem einen auf das andere schließen, und das letztere findet sich öfter als das erste. Ich wüßte außer dem Ajax, fast kein Trauerspiel, wo der Chor selbst wirklich handelte: er läßt es sonst nur bey seinem Mitleiden und einem guten Rathe bewenden.

263) **Denn bey den übrigen Dichtern — setzet.** Die Tragödien waren eine Neuerung und etwas fremdes bey den Festen des Weingotts: nichts destoweniger verdrängeten sie seine gottesdienstlichen Gesänge. Sie erfuhren aber bald selbst ein gleiches Schicksal. Man ließ den Chor fremde und willkührliche Lieder singen, die in dem Trauerspiele selbst nicht gegründet waren. Aristoteles tadelt dieses und saget, man könne eben so gut einen Gesang des Chores, ja eine ganze Episode, aus einem Trauerspiele in das andere versetzen, und z. B. zur Alceste ein Stück aus dem Oedipus singen lassen.

264) **Von den Meynungen haben — gehandelt.** Aristoteles handelt in seiner Rhetorik die Lehre von den Leidenschaften ausführlich ab, diese aber sind die Quelle der Meynungen, oder Gesinnungen, und des Unterscheides unter denselben. Denn ob sie gleich ihren Grund in dem Charakter, und in den Sitten der Menschen, haben, so sind doch die Leidenschaften die nächste Ursache derselben.

265) **Die**

265) Die Meynungen sind die Quelle — Vorwürfe. Durch Meynungen verstehe ich die Gesinnungen eines Menschen, so fern diese durch Worte ausgedrücket werden. Sie machen einen wichtigen Theil der dramatischen und epischen Gedichte aus. Sollen die Sitten wohl ausgebildet, anständig, ähnlich, und gleich seyn, so müssen die Meynungen wiederum den Sitten ähnlich seyn, weil die Sitten sich durch sie offenbaren. Keiner Person dürfen daher Meynungen beygeleget werden, die nicht aus ihrem Charakter fließen, vielweniger aber die demselben widersprechen. Homers Worte, die er dem Ajax in den Mund leget, da er den Jupiter bittet, ihm Licht zu verleihen; und Horazens Ausrufung bey der Flucht des einen, und dem Tode seiner andern Söhne, ist eine dergleichen wohlausgebildete, und mit ihrem Charakter übereinstimmende Meynung.

Aristoteles lehret, daß man in der Poesie die Meynungen aus eben den Quellen (Locis communibus,) als in der Redekunst, hernehmen müsse: dergleichen sind Lob, und Tadel, Beweis, Widerlegung, Erregung der Leidenschaften. Man sieht leicht, daß dergleichen Loci communes, sowohl in der Oratorie, als in der Poesie, eine unzulängliche Hülfe gewehren, und daß die Kenntniß des menschlichen Herzens, und der Natur der Leidenschaften, wie sie sich bey unterschiedenen Personen, in unterschiedenen Umständen äußern, eine fruchtbarere Quelle der Meynungen sey, als alle trockene Hülfsmittel der Kunst. Ich bin gewiß, daß Sophokles, Euripides, Corneille, Racine, Voltaire, und Schlegel, ihre Zuflucht nicht dazu genommen, und die Meynungen ihrer Personen, nicht den Anweisungen der Schule, sondern ihren eigenen Herzen, zu danken haben.

266) Jedoch findet sich hiebey — müßten. Unser Kunstrichter bestimmet den Unterscheid der Redekunst und Dichtkunst: „Die Vorstellung der Vorwürfe in der Rede„kunst ist willkührlich, in der Dichtkunst aber werden die

„Ge-

„Gegenstände vorgestellet, wie sie sind„. Man könnte hingegen, wie ich glaube, dieses vielmehr umkehren. Eine Rede ist eine sinnliche Ueberzeugung durch Worte. Was also keiner sinnlichen Ueberzeugung fähig ist, als z. B. ein offenbar falscher Satz, ist kein Vorwurf der Redekunst. Sätze also, die unter einer andern und fremden Gestalt vorgestellet werden, können zwar den Stoff zu einer Rede geben, die aber eben so wenig den Namen einer Rede verdienet, als die scherzhaften Heldengedichte wirkliche Epopeen sind. Folglich ist die Vorstellung der Gegenstände in einer Rede nicht willkührlich. Eine Sache ist nach ihrer wahren Beschaffenheit erbärmlich, erschrecklich ꝛc. wenn die Historie oder Fabel sie uns als eine solche vorstellet. Gesetzt, es sey eine Historie, oder der Charakter einer Person, unbekannt, so kann der Dichter einen Menschen mitleidenswürdig abbilden, der in der That Abscheu verdienete, u. d. g. m. Ein Dichter hat also tausend Fälle vor sich, da er die Gegenstände, nicht nach ihrer wahren Beschaffenheit, vorstellen darf. Aristoteles machet den Einwurf; „was für Arbeit würde einem Redner übrig bleiben, wenn „die Vorwürfe seiner Reden an sich schon angenehm wären, „und nicht erst durch seine Beredsamkeit, als solche, vor„gestellet würden„. Allein eine Sache kann nach ihrem innern Wesen gut und angenehm seyn, die doch, wegen vieler Vorurtheile, nicht von allen Menschen dafür erkannt wird. Bleibt denn einem Dichter nicht noch Arbeit gnug übrig, alle diese Vorurtheile zu besiegen, und die Gestalt der Dinge so vorzustellen, daß sie die davon abgewandten Gemüther einnehme?

267) **Eine Gattung des Ausdrucks — würdig** ist. Durch den Ausdruck wird hier die Aussprache und öffentliche Vorstellung verstanden. Die Erfahrung zeiget uns, was dieselbe bey den Rednern und der öffentlichen Vorstellung dramatischer Stücke für Gewalt habe, ein schwaches Stück zu erheben, und das schönste fallen zu machen, wesfalls sie Cicero über alle Vollkommenheiten

eines

eines Redners erhob. In der Kindheit der dramatischen Dichtkunst hatten die Dichter das Verdienst der öffentlichen Vorstellung selbst, weil sie ihre Stücke selbst aufführeten. Nach der Zeit überließen sie es andern Personen, auf welche allein also diese Regeln gehen.

268) **Wer wird wohl einen Fehler — Dichtkunst.** Die Kritik des **Protagoras** über den **Homer** ist eine bloße Zunöthigung und sogenannte Chicane, und wird deswegen billig vom **Aristoteles** keiner Widerlegung werth geachtet. Ueberdem ist es eine grammatikalische Kleinigkeit.

269) **Von dem Ausdrucke — wird.** Viele Leute verwundern sich, saget Herr **Dacier**, daß **Aristoteles** hier von Buchstaben, Sylben ꝛc. rede, und in der Poetik ein Stück der Sprachlehre abhandele. Und ich halte ihre Bewunderung für sehr gegründet. Denn obzwar die unterschiedliche Abwechselung der Buchstaben dem Gedichte eine große Annehmlichkeit verschaffen kann; und **Dacier** aus dem Grunde den **Aristoteles** vertheidiget, so giebt doch **Aristoteles** an diesem Orte gar keine Anweisung dazu, und seine Lehren von den Buchstaben ꝛc. enthalten nichts, was man nicht in jeder Grammatik findet. Vielleicht aber hat er hier nur die allgemeinen Erklärungen und Gründe festgesetzet, worauf er, in seinen verlornen Büchern von der Poetik, die Regeln des Wohlklanges, so fern dieselben in die Dichtkunst laufen, mag gebauet haben. Dem sey, wie ihm wolle; da man in unsern Zeiten meine grammatikalische Anweisungen in der Dichtkunst suchet, so werde ich nichts mit Anmerkungen erläutern, wo es nicht die Schwierigkeit des Textes unumgänglich erfodert.

270) Unter der Beugung bezeichnet **Aristoteles** die Aenderung der Wörter durch Personen, Casus, Numeros, und Modos.

271) **Wie etwa die Erklärung eines Menschen.** Der Mensch ist ein vernünftiges Thier, dieses ist die Erklärung eines Menschen. Alle Theile dieser Erklärung bedeu-

deuten etwas. Nicht alle Reden bestehen aus Wörtern und Namen. Dieses ist klar, denn auch Verbindungswörter ꝛc. finden Statt darinn: überdem werden die Wörter (Verba) oft elliptisch ausgelassen.

272) **Der Name begreift — Hermocaicoxanthus.** In den doppelten Namen bedeuten die zusammensetzenden Theile für sich nichts, sondern beyde zusammen bestimmen einen Begriff: vor und außer der Zusammensetzung aber hat ein jeder seine eigene Bedeutung. In dem Namen Theodorus bedeutet weder Θεὸς noch δῶρον etwas, sondern beyde Wörter zusammen genommen, machen den Begriff eines Mannes aus, der diesen Namen führet. Außer der Zusammensetzung aber hat ein jedes von diesen Wörtern seine besondere Bedeutung. Ein gleiches gilt von drey- und vierfach zusammengesetzten Worten, wofern sie aus andern Wörtern genommen, und nicht überall erdichtet sind. Hermocaicoxantus ist aus den Namen dreyer Flüsse in Asien, Hermus, Caicus, und Xanthus, zusammen gesetzet.

Der Text hat das Wort μεγαλιωτῶν, über dessen Bedeutung sich die Ausleger nicht haben vergleichen können. **Lombardus** schließt, jedoch ohne große Wahrscheinlichkeit, daß es entweder Völker von diesem Namen gegeben, die sich so langer Namen bedienet, oder daß es die dithyrambischen Dichter bedeute, welche Leute mit großen Ohren genannt würden, weil auch vierfach zusammen gesetzte Worte einen Eingang darinn finden könnten. Dacier erkläret es gleichfalls von den dithyrambischen Dichtern, verändert aber den Text und lieset μεγαριζοντων, Leute die große Sachen sagen, welche Benennung den dithyrambischen Dichtern gut zukömmt. **Heinsius** hoffet, daß eine Handschrift noch einst dieser Stelle ein Licht aufstecken werde.

273) **Die Metapher ist die Verwechselung — einander.** Aristoteles nimmt hier die Metapher nicht in der genauen Bedeutung, worinn es bey uns steht:

denn

denn zu seiner Zeit waren die Tropen noch nicht in ihre Ordnungen abgetheilet, sondern Metapher hieß so viel als Tropus, und insbesondere sind die ersten Arten der Metapher, welche Aristoteles angiebt, dasjenige, was wir itzt Synekdoche nennen.

274) **Ein Beyspiel von der Verwechselung — überhaupt.** Unser Kunstrichter hätte leicht bequemere Beyspiele wählen können. Dergleichen ist, wenn Sterbliche statt Menschen, das Eisen an statt des Schwerdts, das Metall an statt des Goldes gebraucht wird. Das Beyspiel des Aristoteles ist ein Vers aus dem Homer.

275) **Das zweyte ist die Verwechselung — Vielheit.** Das Beyspiel des Aristoteles ist wieder aus dem Homer genommen. Aehnliche Fälle sind, wenn man z. B. von Königen redet, und alle Fürsten überhaupt verstehet, wenn der Dichter eine gewisse Art von Winden nennet, aber alle darunter begreift.

276) **Das dritte ist — bedeutet.** Die Sache an sich ist klar: allein die Beyspiele, welche Herr Dacier aus dem Plato anführet, da der Kopf eine Citadelle, die Zunge der Richter des Geschmacks, die Schweißlöcher enge Straßen, die Lunge das Küssen des Herzens, die Adern enge Canäle ꝛc. genannt werden, gehören nicht zu dieser, sondern zu der folgenden Classe, und aus ihrer Aehnlichkeit unter einander muß von der Richtigkeit der Vergleichung geurtheilet werden.

277) **Eine Verwechselung — vierten.** Dieses ist die eigentliche und wahre Metapher. Es ist bekannt, daß eine Metapher ein abgekürztes Gleichniß sey, und daß man, aus der Verhältniß der Vergleichungssätze gegen einander, von der Richtigkeit der Metapher urtheilen könne. Ich enthalte mich, hier mehr davon zu sagen, weil ich in einer besondern Abhandlung von den Gleichnissen und Metaphern diese Lehre ausführlich abgehandelt, worauf ich meine Leser verweise.

278) **Und bisweilen setzet man — obern.** Die Verwechselung des Ober- und Untersatzes findet nicht alle-

mal Statt. Das Beyspiel selbst, welches Aristoteles anführet, da er saget, man könne den Schild den Becher des Mars, und den Becher den Schild des Bacchus, nennen, ist ein wenig hart: das andere Beyspiel von den Alten ꝛc. ist ohne Fehler. Die Ursache hievon liegt darinn, weil der Becher und Schild sich nicht unter einer Erklärung begreifen lassen, Abend und Alter ꝛc. aber beydes Theile der Zeit sind.

279) **In andern Metaphern — Licht.** Wird gleich die Aehnlichkeit nicht mit Worten ausgedrücket, wie in der vom **Aristoteles** angeführten Metapher von der Sonne, so muß sie doch in der Sache liegen, beyde Sätze müssen eine gemeine Erklärung zulassen, und die Verwickelung und Verkürzung der Metapher (Cryptis) muß aufgelöset, und die Metapher zu einem ausführlichen Gleichnisse gemacht werden können; sonst ist die Metapher falsch.

280) **Außer dieser Art braucht — hieße.** **Timotheus** und **Antiphanes** haben einen Schild den Becher des Mars genennet, und **Athenäus**, der dieses anführet, will, daß man den Becher auch den Schild des Nestor nennen könne c). Allein daß man diese Vergleichung noch weiter ausdehnen, und den Schild einen Becher ohne Wein heißen könne, finde ich offenbar falsch. **Aristoteles** nennet zwar, in seiner Rhetorik, den Bogen eine Harfe ohne Saiten, **Euripides** die Klagen Elegien ohne Leyer; und **Eustathius** einen Spieß den Schreibgriffel des Mars; allein zu geschweigen, daß gegen diese Vergleichungen verschiedenes zu erinnern seyn möchte, so kann ein Becher zwar ohne **Wein**, aber eine Harfe nicht ohne Saiten seyn.

Die Ausgaben gehen hier von einander ab. **Madius, Heinsius,** und die wolfenbüttelische Handschrift haben ἀλλ' οἴνου (sondern des Weines). **Victorius** lieset ἀ'λλ' ἀοῖνον (aber ohne Wein,) welches besser mit dem Verstande übereinkömmt.

281) Nach

c) Athenaeus Lib. X. C. IX. p. 433.

281) Nach der oben von unserem Kunstrichter angegebenen Abtheilung, sollte nun die Erklärung der Ausschmückung (κόσμος) folgen. Wir finden aber nicht ein Wort davon. Aristoteles ist ein viel zu strenger Beobachter der Methode, als daß man glauben könnte, er habe die Erklärung einer Sache ausgelassen, welche er vorher unter die Theile des Ausdrucks gerechnet, und zu erklären Willens gewesen. Victorius, Madius, und Dacier, stimmen also darinn überein, daß die Poetik hier mangelhaft sey, und die Erklärung dessen, so unser Kunstrichter Ausschmückung nennet, verloren gegangen. Madius insbesondere hat zuerst den Verstand dieser Stelle, mit grosser Geschicklichkeit ergänzet. Aristoteles setzet in seiner Rhetorik [d]) drey Arten des Ausdrucks zusammen, die in der Rede häufig gebrauchet werden. Diese nennet er κύριον, οἰκεῖον, καὶ μεταφορὰν. In der Poetik erzählet er ebenfalls die Theile des Ausdruckes, die in der Rede gebräuchlich sind, und nennet sie κύριον, μεταφορὰν, καὶ κόσμον. Die Worte der Rhetorik und Poetik sagen ein gleiches, und erzählen die vornehmsten Glieder des Ausdrucks, zum Beweise, daß, da alle übrige Glieder zusammen stimmen, das, was in der Rhetorik οἰκεῖον heißt, in der Dichtkunst durch κόσμος verstanden werde. In den folgenden Worten der Rhetorik, nennet er dasjenige ἐπίθετον (Beywort), was er vorher οἰκεῖον genannt, und wenn er, in eben diesem Buche, das Beywort πότνια συκῆ die ehrwürdigen Feigen, tadelt, nennet er es κόσμον. Aus allem diesem ist nun klar, daß Aristoteles hier, durch die Ausschmückung, die Beywörter bezeichnen wolle.

In Ansehung der Sache selbst, sind unterschiedliche nothwendige Regeln, bey dem Gebrauche der Beywörter zu beobachten.

a. Das Beywort muß der Sache, welcher es gegeben wird, zukommen. Das Beyspiel, welches Aristoteles tadelt, ist von einer entgegen gesetzten Art. Die Verbindlich-

d) Aristoteles Rhetor. Lib. III.

lichkeit der Dichter zu Beobachtung dieses Gesetzes, fällt ohne Beweis ins Auge. Nur Menschen von verdorbenem Verstande und Witze können hingegen fehlen.

b. Das Beywort muß der Sache auch in den Umständen, worinn sie gesetzet wird, zukommen. Dem Cäsar kömmt sowohl das Beywort, gelehrt, als tapfer, zu. Ich würde aber wieder die oben gesetzte Regel handeln, wenn ich sagte, der gelehrte Cäsar überwand den Pompejus in den pharsalischen Feldern: weil das Beywort, gelehrt, sich zu den Umständen, worinn er gesetzet wird, nicht schicket. Hingegen darf ich auch dieses nicht so weit ausdehnen, daß das Beywort des Subjects sich nothwendig auch auf das Prädicat beziehen müsse; genug wenn es demselben nicht widerspricht. Hieraus kann beurtheilet werden, wie weit es gegründet sey, wenn die hällischen Bemühungen, den Ausdruck des Herrn **Hallers** tadeln; **wenn der trübe Herbst die falben Blätter pflücket**: wo das Beywort trübe mit dem Prädicat (**pflücken**) zwar keine nothwendige Verbindung hat, aber doch demselben nicht widerstreitet.

c. Die Beywörter müssen nicht überflüßig seyn. Ueberflüßig sind sie 1) wenn sie nichts weiter sagen, als was dem Subjecte, vermöge seiner Natur, ohnedem unveränderlich zukömmt; als, die weiße Milch, der harte Stein, das nasse Wasser, das heiße Feuer. Doch können Umstände seyn, da dergleichen überflüßige Beywörter Platz finden können, wenn nämlich das Prädicat sich insbesondere auf diese Eigenschaft des Subjects bezieht, oder der Gegensatz desto stärker ins Auge fallen soll, als: ihre zarten Glieder fanden ihr Lager auf den harten Steinen. Ueberflüßig sind die Beywörter 2) wenn sie, unbeschadet des Nachdrucks, können weggelassen werden. Der eigentliche Ort der Beywörter läßt sich schwerlich durch Regeln bestimmen, sondern der Dichter muß das innerliche Gefühl zu Rathe ziehen, um zu urtheilen, an welchem Orte ein Beywort nöthig sey, oder nicht. Nur ist die Hauptregel; daß, so wenig ein Gedicht von Beyworten entblößet seyn darf,

darf, so wenig müsse es auch mit denselben überhäufet werden. Mich dünket, Herrn Stissers prächtige Rede verfällt bisweilen in den letztern Fehler, welcher in einer Rede noch strafwürdiger ist, als in einem Gedichte. Man brachte vor diesem, zu Erklärung dieser Lehre, das Gleichniß vom Gebrauche des Gewürzes an: itzt, da man sich des Gewürzes so sparsam bedienet, würde dieses Gleichniß unsere Gedichte allzu mager machen.

d. Die Beywörter müssen edel und neu seyn. Hier arbeitet die Erfindungskraft der Poeten in Aufsuchung der Beywörter; die Urtheilskraft aber untersuchet, ob sie Statt finden können oder nicht. Neue Beywörter werden auch oft mit dem Zunamen **kühne** bezeichnet. Ein Beywort aber ist nur neu und kühn in den Schriften des ersten Dichters, der sich desselben bedienet. Findet er Nachfolger, so verliert es diesen Namen und Eigenschaft. Ich könnte eine Menge von Beywörtern anführen, die vor zwanzig Jahren für neu und kühn gehalten wurden, itzt aber unter die alltäglichen gehören.

282) **Ein neugemachter Name — Bether.** Aristoteles angeführte Beyspiele sind nicht so wohl neugemachte, als schon bekannte Wörter, denen man eine neue, aber ähnliche, Bedeutung gegeben. Das erste von denselben ist eine Metapher, das zweyte aber eine Synekdoche des Geschlechts für die Art. Hiebey aber bleibt die Frage übrig, ob und wie fern es einem Dichter erlaubt sey, neue Wörter zu machen? Diese Art der Schöpfung ist dem Dichter nur sodann erlaubt, wenn die Sprache, worinn der Dichter schreibt den Begriff, welchen er ausdrucken will, entweder gar nicht, oder nur mit weitläuftigen und matten Umschreibungen an den Tag legen kann. Dadurch hat die lateinische Sprache so viel Wörter aus der griechischen, und die deutsche aus der lateinischen und französischen genommen. Die neugemachten Wörter müssen der Analogie gemäß seyn, und von den Stammwörtern, die ihrer Bedeutung am ähnlichsten sind, nach den Regeln der

Sprachkunst hergeleitet werden, damit sie deutlich und verständlich seyn mögen. Gesetzt, daß dergleichen Wörter zuerst hart klingen: Genug wenn die Noth und Erhaltung einer größern Vollkommenheit in der Sprache ihren Gebrauch gut heißt. Die Ohren werden in kurzer Zeit eben so gut daran gewohnet seyn, als an Wörter, die vielleicht schon in den Liedern der Barden Platz funden. So sind itzt viele hundert Wörter bey uns verständlich und unanstößig, die vor dreyßig Jahren neu, und unbekannt waren. Veraltete Wörter haben ein gleiches Recht mit den neugemachten, und können, unter gleichen Umständen, wie diese, gebrauchet werden. Allenfalls haben sie auch noch einen Vorzug vor den neuerschaffenen Wörtern. Dieses, was ich von den Wörtern erinnert, gilt auch von ganzen Redensarten und Wortfügungen.

283) **Verlängte Wörter sind** — δῶμα. Die Erlaubniß, Wörter zu verlängern, zu verkürzen, und zu verändern, ist nur eigentlich für die griechische Sprache. Eine Erlaubniß, welcher sich nicht bloß Dichter, sondern auch Redner, Geschichtschreiber, und Weltweisen bedieneten. Wie fließend und wohlklingend mußte diese Freyheit nicht ihre Schriften machen? da es auf eines jeden Schriftstellers Willkühr beruhete, die hartklingenden Wörter zu verändern. Wie leicht mußten insbesondere den Dichtern ihre Arbeiten werden, weil sie bloß bemühet seyn durften, ihre Gedanken poetisch auszudrucken, da uns hingegen oft der unbeugsame Reim oder das Sylbenmaaß aufhält, welches durch die Veränderung der Wörter in ihrer Gewalt war, so daß sie nicht nöthig hatten, ein gutes Beywort ꝛc. um deswillen zu verwerfen, weil es sich nicht in das Sylbenmaaß schickte. Die Lateiner sind den Griechen in einigen wenigen Worten gefolget. Alle Veränderungen aber, welche unsere Sprache leidet, ist etwa die Wegwerfung eines E, am Ende oder in der Mitte, welches überdem noch sehr sparsam und mit großer Behutsamkeit geschehen muß.

284) **Vermöge eines andern Unterscheides** — ν **und** σ. Auch dieser Unterscheid gehöret nicht für die Dichtkunst, sondern für die Grammatik. Der Text ist an etlichen Orten, nach dem Urtheile des Madius, Heinsius, und Dacier, verdorben. Man kann aber denselben, theils aus Muthmaßungen, theils aber aus der wolfenbüttelischen Handschrift, wieder herstellen. An Statt daß die gedruckten Ausgaben lesen; καὶ ὅσα ἐκ τούτων ἀφώνων σύγκειται, oder καὶ ὅσα ἐκ τοῦ τῶν ἀφώνων σύγκειται, so hat die wolfenbüttelische Handschrift: καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται. Darauf folget, was auch in den gedruckten Ausgaben befindlich ist: ταῦτα δέ ἐστι δύο, τὸ ψ, καὶ ξ. Hieraus ist klar, daß ψ und ξ sich auf einen vorhergegangenen Buchstaben beziehe, aus welchem beyde entstanden sind, und daß die Worte ἐκ τούτου auf diesen Buchstaben gehen. Es geht kein anderer vorher als ν und ρ, von welchen beyden es keiner seyn kann, es muß daher in dem Texte der Buchstabe σ, aus welchem ψ und ξ zusammengesetzet sind, befindlich gewesen, durch Nachläßigkeit der Abschreiber aber ausgelassen worden seyn. Dieses erhellet auch daraus, weil **Aristoteles** eben so viel Endungen männlichen als weiblichen Geschlechts zählet, nach der gewöhnlichen Lesart aber von diesen drey, von jenen aber nur zwo angiebt.

285) **Kleophon und Sthenelus.** Der Gebrauch lauter eigentlicher Wörter machet ein Gedicht prosaisch. Deutschland ist nur mehr, als zu sehr, mit dieser Art von Gedichten überschwemmt, die noch wohl gar das Seichte und Matte ihrer Gedanken und Ausdrücke für eine Schönheit ausgeben, und fließend heißen wollen. Alle diese Gedichte sind Beyspiele zu **Horazens Regel:**

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

denn weil sie sich von dem Schwülstigen und Hochtrabenden der lohensteinischen Zeiten entfernen wollen, verfallen sie dagegen in das Gemeine und Niedrige.

Kleophon und **Sthenelus** waren zween Tragödienschreiber. Ihre niedrige und gemeine Schreibart machet den

Verlust ihrer Werke nicht sehr beträchtlich. Ein jeder wird, aus seinem Gedächtnisse, leicht einige eben so niedrige deutsche Dichter, an ihre Stelle, zu setzen wissen.

286) **Durch den Gebrauch fremder — Wörter.** Auch dieses ist ein Gesetz, das eigentlich nur die griechische Sprache angeht. **Homer** verwechselte die Mundarten der verschiedenen griechischen Völker nach seinem Gefallen, und das Ohr der Griechen fand seine Gedichte schön und wohlklingend. Lasset einen Franzosen den gasconischen und parisischen Dialekt, oder einen Deutschen die österreichische, schweizerische und sächsische Mundart vermischen, es wird barbarisch klingen. Vergebens beschuldiget man unsere Ohren einer allzugroßen Zärtlichkeit: das Ohr richtet sich in seinen Empfindungen nicht nach den kritischen Regeln. Vielleicht werden unsere Nachkommen anders urtheilen, und ihre Ohren stich- und schlagfrey seyn. Gesetzt aber, daß eine fremde Mundart ein Wort enthält, welches unsere Mundart nicht so bequem ausdrücket, so kann solches, nach der 282. Anmerkung, gebrauchet werden.

287) **Wollte man aber nur allein — Barbarismus.** **Dacier** führet zwey Beyspiele räthselhafter Schriftsteller an, den **Lykophron**, unter den Griechen, und den **Persius**, unter den Lateinern. Ich will dieses mit wenigem zu erläutern suchen. Ein Gedicht kann innerlich oder äußerlich räthselhaft seyn. Innerlich räthselhaft ist ein Gedicht, wenn es der Erklärung des **Aristoteles** vom Räthselhaften gemäß ist, und allzuviel Metaphern enthält; äußerlich räthselhaft aber ist es, wenn ein Gedicht nur von wenigen verstanden werden kann. Diese äußerlichen Räthsel entstehen insbesondere durch unbekannte historische Umstände, welche etwa das Gedicht enthält. Wie räthselhaft würden **Boileaus** Gedichte schon itzt, und noch mehr nach etlichen Jahrhunderten seyn, wenn die Anmerkungen des Herausgebers uns nicht die historischen Umstände erkläreten. Wären die Römer, zur Zeit des **Persius**, eben so sorgfältig für den Unterricht der Nachkommen gewesen, würden

wir diesen Schriftsteller itzt keiner Dunkelheit zu beschuldigen Ursache haben. Ein Gedicht ist auch äußerlich dunkel, wenn die Begriffe eines Gedichtes nicht jedermann bekannt sind. Sind diese Begriffe, und ihre Dunkelheit, von solcher Beschaffenheit, daß der Leser sich unmöglich verstehen kann, so ist das Gedicht mit Recht verwerflich: Sind es aber Begriffe, die nach einigem Nachdenken eingesehen werden können, ohne daß der Leser nöthig hat, ein großer Gelehrter zu seyn, (es sey denn, daß das Gedicht bloß für Gelehrte geschrieben worden,) so ist das Gedicht nicht allein nicht verwerflich, sondern hierinn kann vielmehr selbst ein Grund der Schönheit liegen, weil es sich durch solche Begriffe destomehr von dem Gemeinen entfernet. Aus diesen vorausgesetzten Gründen läßt sich der Vorwurf beurtheilen, den man den hallerischen Gedichten machet, als ob sie räthselhaft und barbarisch wären. Sie sind nicht so mit Metaphern angefüllet, daß sie dadurch innerlich räthselhaft und unverständlich werden sollten, denn viele, auch ungelehrte, Personen, und selbst Frauenzimmer, verstehen sie vollkommen, zum unwiderleglichen Beweise, daß sie nicht in Ansehung der Begriffe unverständlich sind. Sollten aber dennoch Personen seyn, die diese Gedichte nicht zu verstehen glauben, so ist entweder ein natürlicher Fehler ihrer Urtheilskraft, oder ein Mangel der Aufmerksamkeit, oder ein blindes Vorurtheil Schuld daran. Eben so leicht läßt sich auf den Vorwurf eines Barbarismus antworten. Gesetzt Herr Haller bediene sich in seinen Gedichten solcher Wörter und Redensarten, die unserer Mundart fremde sind, so hat er seine Gedichte schweizerische Gedichte genannt. Stößt er gegen die schweizerische Mundart an, so hat er gesündiget; hat er diese aber beobachtet, so beschuldiget man ihn mit Unrecht eines Barbarismus, als welches nur ein terminus relativus ist. Denn Leipzig kann eben so wenig Bern, als Bern Leipzig Gesetze der Sprachkunst vorschreiben. Sollten aber in Herrn Hallers Gedichten wirkliche Fehler gegen die sächsische Mundart anzu-

treffen seyn, so hat zwar nicht er, sondern diejenigen Unrecht, welche unter uns diese Fehler nachahmen, und fremde Redensarten in unsere Sprache einführen wollten, so lange in derselben andere Ausdrücke von gleichem Nachdrucke gefunden werden.

288) **Die Zusammensetzung — gebrauchen muß.** Zu einem Räthsel werden zwey Stücke erfodert, 1. daß die Eigenschaften, so wie sie in dem Räthsel vorgetragen werden, der Sache nur uneigentlich zukommen, 2. daß dieselben sich zu widersprechen scheinen. **Dacier** fodert noch die dritte Bedingung, daß die Sache, welche unter dem Räthsel verstanden wird, der ganzen Welt bekannt sey: welche Bedingung ich aber nicht so sehr zum Räthsel an sich selbst, als zur Erleichterung der Errathung nöthig halte. Das Räthsel, welches **Aristoteles** zum Beyspiele angiebt, wird vom **Demetrius Phalereus**, [e]) und **Plutarch** [f]), mit eben diesen Worten angeführet. Es ist solches aber eigentlich nur die Hälfte des Räthsels. **Athenäus** [g]) hat es ganz, wo es also heißt:

Ἄνδρ᾽ εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ᾽ ἀνέρι κολλήσαντα,
Οὕτω συγκόλλως, ὥςε σύναιμα ποιεῖν.

D. i. „Ich habe einen Mann gesehen, der mit Feuer „Erzt an einen Mann schmiedete, und zwar so geschickt, daß „das Blut gemeinschaftlich in dem Erzt und dem Leibe des „Menschen lief.„ **Casaubonus** [h]) glaubet, daß dieses Räthsel ehemals nur aus einem Verse bestanden, und der andere in neueren Zeiten hinzugethan worden. Das Räthsel bezeichnet sonst dasjenige, was wir itzt schröpfen nennen. Denn die so genannten Köpfe waren nicht, wie bey uns, bloß von Glase, sondern größtentheils aus Erzt verfertiget. Dieses vorausgesetzt, ist das Räthsel leicht zu begreifen, und einzusehen, daß es den vorhergesetzten Bedingungen gemäß sey.

e) Demetrius Phalereus de Elocutione ex edit. Victorii p. 98.
f) Plutarchus de educatione puerorum.
g) Athenaeus Lib. X. c. 19.
h) Casaubonus in not. ad Athen. p. 762.

sey. Athenäus hat am angeführten Orte noch mehr Räthsel der Alten gesammlet.

Da ein Räthsel sowohl, als eine Allegorie sich auf uneigentliche Redensarten gründet, so möchte man fragen, worinn eines von dem andern abgehe. Dieser Unterscheid beruhet kürzlich darauf, daß die Eigenschaften, die dem Subject in einem Räthsel beygeleget werden, sowohl dem Subjecte selbst, als sich untereinander zu widersprechen scheinen: da sie hingegen in einer Allegorie sowohl mit dem verborgenen, als offenbaren Subjecte übereinstimmen müssen. Man kann das erste mit einer Menge guter Räthsel, die in französischer Sprache heraus sind, und das zweyte mit der Geschichte der malabarischen Prinzeßinnen vergleichen, wiewohl in diesem letztern die Allegorie hin und wieder verletzet wird.

289) **Fremde Wörter.** Außer dem in der 282 Anmerkung gesetzten Falle müssen fremde Wörter niemals in unserer Sprache gebrauchet werden. Und kann ich die Majestät nicht finden, die Herr Dacier in dem seltenen Gebrauche fremder Wörter setzet, so lange wir noch gleich bedeutende Wörter in unserer Sprache haben.

290) **Diejenigen irren daher — machen. Eukides** (welchen **Aristoteles**, durch den Beynamen des Alten, von dem zu seiner Zeit lebenden Mathematiker **Eukides** unterscheidet) tadelt den **Homer** wegen des Gebrauches der ausgedehnten und verlängten Wörter, zum Beweise, daß nicht alle griechische Sprachkundige die Freyheit, welche sich **Homer** darinn genommen, für eine Schönheit gehalten. Er machte Verse in gleichem Geschmacke um den Homer lächerlich zu machen. Aristoteles führet zween von solchen Versen an, welche ich nicht in den Text gesetzet habe, weil die Gelehrten über ihren Innhalt unendlich weit getrennet sind. **Madius, Heinsius, Dacier**, haben alle verschiedene Lesearten. Die wolfenbüttelische Handschrift lieset wiederum anders, als woselbst die Verse heißen:

Χαίρω

Χάριν ἰδὸν μαχαιδῶνα δὲ καθίζοντα
Οὐ καὶν γεραίμενος τὸν ἐκείνου ἑλλέβορον.

Der Verstand ist in allen Lesearten ohngefähr derselbe, wofern ja aus so verdorbenen Versen ein Verstand heraus zubringen ist: der Absicht des Aristoteles aber kömmt Daciers Lesart wohl am nächsten, weil sie verlängerte Worte enthält.

291) **Zwar sich beständig — erreichen können.** Nichts ist vernünftiger, als die Anmerkung unsers Kunstrichters, daß die schönsten Zierrathen, am unrechten Orte angebracht, unanständig werden, und daß folglich Euklides dasjenige leicht in einer Nachahmung lächerlich machen könne, was Homer zierlich ausgedrucket hatte. Die Parodien der schönsten Gedichte und anderer Schriften sind Beweise dieser Wahrheit.

292) **Epische Gedichte — frißt.** Das Beyspiel des Aristoteles aus dem Euripides und Aeschylus braucht keiner Erklärung. Wir finden in unserer Sprache, und insbesondere in den Uebersetzungen aus fremden Schriftstellern, Beyspiele genug, wie matt ein Gedanke durch die unrechte Wahl eines Wortes werden könne. Ich könnte eine Menge von Zeugnissen anführen, allein der Nutzen, den dieses haben könnte, ist so groß nicht, daß ich mir deswegen den Haß angesehener Leute zuziehen sollte.

293) **So würden viele Stellen — schreyen.** Aristoteles führet verschiedene Verse an, worinn die Verwechselung eines einzigen Wortes mit einem andern fast gleich bedeutenden den Nachdruck vermindert. Sie lassen sich aber weder in die lateinische, französische, noch deutsche Sprache mit Deutlichkeit übersetzen, weil wir den Unterscheid gleich bedeutender Wörter im Griechischen nicht so klar mehr einsehen, als in den Zeiten geschahe, da das Griechische noch den vornehmsten Platz unter den lebendigen Sprachen behauptete. Die Wörter selbst sind μικρος für ολιγος, ἀσθενικὸς für δαιὸς, ἀειδὴς für ακικυς: Der

Aus-

Ausdruck, die Ufer brüllen, an Statt die Ufer schreyen, klingt auch besser im Griechischen als im Deutschen.

294) Noch leget Ariphrades — war. Das vom Aristoteles angeführte Beyspiel δωμάτων ἀπὸ an statt ἀπὸ δωμάτων, habe ich nicht übersetzet, weil es im Deutschen allzu widersinnisch klingt, an statt; von den Häusern, zu sagen, den Häusern von: Unsere Sprache hat dergleichen Freyheit mit andern Partikeln, als da wir sagen, Zweifels ohne, und ohne Zweifel ꝛc. welche aber eben so wohl in ungebundener, als gebundener Rede gebrauchet werden.

Aristoteles beschuldiget den Ariphrades der Unwissenheit, und behauptet, gegen seine Kritik, daß diese Freyheiten der Poeten schön seyn, weil sich dadurch die Rede vom gemeinen Ausdrucke entferne. Ich weiß aber nicht, ob nicht dieser Satz ein wenig allzugemein ist, und zu weit ausgedehnet wird. Die deutsche Sprache ist wenigstens an so strenge Regeln gebunden, die dem Dichter sehr wenig Freyheit erlauben, und von ihm fodern, daß seine Redensarten und Folge der Wörter von der Ordnung der Prose nicht abweichen sollen. Allein einige neuere Dichter haben sich von diesem beschwerlichen Joche losgerissen, und in ihren Gedichten Wortfügungen und Redensarten angenommen, die die Prose nicht kennet. Diese Freyheit findet nur so dann statt, 1. wenn die Prose in ihrer ordentlichen Wortfügung die Sache nicht so nachdrücklich geben kann, 2. wenn es dem Wesen der Sprache nicht gänzlich widerstreitet, noch unverständlich ist. Dadurch entsteht denn allmählig gleichsam eine neue Sprache für die Dichtkunst, welche nichts destoweniger auch von Ungelehrten noch muß verstanden werden können.

295) Sich eines jeden — entspringen. Unstreitig haben die Metaphern einen unendlichen Vorzug vor den fremden Wörtern, und deren Verkürzung und Verlängerung: diese gehen nur auf Wörter, jene auf Sachen. Aristoteles bestimmet ihren Werth aus zweyen Gründen, 1. weil

man

man sie nicht von Fremden borgen kann. Darf man diese Worte, nach der Strenge des Ausdrucks, verstehen, so geben uns selbige einen vortheilhaften Begriff von der Frömmigkeit und Erfindungskraft der griechischen Dichter, daß sie sowohl fähig gewesen, aus eigenen Kräften neue Gleichnisse zu erdenken, als auch gewissenhaft genug, sich die Arbeit ihrer Vorgänger nicht zuzueignen. Unsere Dichter sind weder so geschickt, noch so enthaltsam. Deutschland und Frankreich hat Gedichte, die nicht bloß Gelegenheitsgedichte sind, sondern von ihren Verfassern auch für die Nachwelt geschrieben sind, und wohl gar den prächtigen Namen der Epopee an der Stirne führen, in welchen kein einziges neues Gleichniß zu finden, sondern alle andern abgeborget, und, wegen des allzuhäufigen Gebrauchs, schon ekelhaft geworden sind. 2. sind nach dem Ausspruche unsers Kunstrichters, die Metaphern schwer, weil sie einen glücklichen Witz erfodern, indem alle gute Metaphern aus der Erblickung der Aehnlichkeit entspringen. Dieses bezieht sich wiederum nur auf neue Metaphern: denn die Stralen der Sonne, das Brüllen des Donners, und die Wuth eines Löwen, aus hundert andern Dichtern nachzuschildern, erfodert keinen großen Witz. In Ansehung dieser Neuigkeit der Metaphern und Gleichnisse ist die Henriade des Herrn **Voltaire**, weit unter dem **Homer**, **Virgil** und **Milton**.

296) **Weil aber die jambische Versart — kann.** Aristoteles bezeichnet, unter der jambischen Versart, insbesondere die dramatischen Gedichte, weil dieselbe, gewöhnlicher Weise in dieser Versart verfertiget wurden. Weil die Trauer- und Lustspiele Abbildungen des menschlichen Lebens sind, so finden solche Wörter und Redensarten keinen Platz darinn, die in der Sprache des Umgangs ungewöhnlich sind. Dergleichen sind verlängerte, verkürzte und fremde Wörter ꝛc. hingegen werden im gemeinen Leben eigentliche Wörter, Metaphern, und Beywörter gebrauchet, zum Beweise, daß dieselbe auch in der Tragödie Platz finden.

den. Aristoteles schließt hier sehr gründlich; was nicht im gemeinen Leben gebräuchlich ist, findet auch in den dramatischen Gedichten keine Statt. Man kann diesen Schluß noch ein wenig weiter ausdehnen; was jene Person, in gewissen Umständen, im gemeinen Leben, wahrscheinlicher Weise, nicht würde gesaget haben, darf ihr auch, auf der Schaubühne, in gleichen Umständen, nicht in den Mund geleget werden. Man vergleiche hiemit die Klage der Gemahlinn des Pompejus bey dem Corneille, die erste Rede der Aemilie in dem Cinna, die Nachricht von dem Tode des Hippolytus bey dem Racine.

297) **Der Plan der Fabel — gewehret.** Aristoteles geht zu den Regeln des Heldengedichts fort. Weil dieselbe den Regeln des Trauerspieles in vielen Stücken ähnlich sind, so handelt sie Aristoteles nur kürzlich ab. Er setzet voraus; ein Heldengedicht müsse dramatisch eingerichtet werden, d. i. die vorgestellten Personen müssen selbst reden und handeln; wie denn solches aus der Erklärung eines Heldengedichtes fließt. Doch bleibt hiebey der Unterscheid, daß in dem Trauer- und Lustspiele die aufgeführten Personen allein handeln, in dem Heldengedichte aber auch der Dichter redet: wiewohl solches, so wenig als möglich, geschehen muß: wesfalls, in dem verlornen Paradiese, Gabriel, Adam und Satan mehr redet als Milton. Die Handlung des Heldengedichts muß ganz und vollständig seyn. Was dieses heiße, habe ich schon weiter oben erkläret.

298) **Das Heldengedicht — binden.** Die gewöhnliche Lesearт ist; καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίας τὰς συνήθεις εἶναι. **Victorius** verbessert diese Lesearт, aus einer Handschrift, und schreibt; καὶ μηδεμίας ἱστορίας τὰ συνήθη εἶναι, welches den Verstand hat, das Heldengedicht müsse sich nicht an eine Historie gewöhnen, oder binden. Dacier gesteht, daß er die gewöhnliche Lesearт nicht verstehe, und liest dafür; καὶ μὴ ὁμόιας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, oder καὶ μὴ ὅμοιαι ἱστορίαις τὰ συνέχη εἶναι, daß

die

die Verknüpfung der Begebenheiten nicht nothwendig der Historie ähnlich seyn müsse, welche Muthmaßung ich für die wahrscheinlichste halte, und ihr daher gefolget bin. Der Verstand ist; das Heldengedicht muß der Historie nicht ähnlich seyn. Die Historie erzählet alle Thaten eines Helden, das Heldengedicht aber besingt nur eine Haupthandlung. Der Geschichtschreiber erzählet die Handlungen, wie sie sind, der Heldendichter aber ist der Meister seiner Materie, und richtet sie nach der Wahrscheinlichkeit und dem Endzwecke seines Gedichtes ein. Noch ist hiebey eben die Pflicht zu beobachten, die oben einem Trauerspieldichter vorgeschrieben worden, daß nämlich bekannte Charaktere nicht müssen verändert werden.

299) **So fällt die Seeschlacht — abzieleten.** Ist es gegründet, was einige Geschichtschreiber vorgeben, daß die Carthaginenser den sicilianischen Krieg nur auf Ansuchen des Xerxes, und Kraft eines mit diesem Monarchen geschlossenen Bündnisses, unternommen, um den ganzen griechischen Namen, sowohl in Griechenland selbst, als in den griechischen Pflanzstädten auszurotten; so würde freylich die Schlacht in Sicilien und bey Salamin, beydes der Zeit und dem Endzwecke nach, übereinstimmen. Allein zu geschweigen, daß ein so wichtiger Umstand dem **Aristoteles** nicht hätte verborgen seyn können, so gedenkt auch **Herodotus** nichts davon, sondern der Krieg ist als ein innerlicher Krieg zwischen den Syracusanern und Agrigentinern anzusehen, in welchem die Carthaginenser, nur als Hülfsvölker, Partey nahmen. Eine gründlichere Ausführung dieser Sache gehöret für die Historie.

300) **Homer aber ist, wie wir — hatte.** Homer hat uns zuerst den Begriff eines Heldengedichtes gegeben, welchen nach der Zeit alle epische Dichter als ein Gesetz angenommen haben. Kraft desselben muß der Vorwurf eines Heldengedichtes eine ganze Handlung seyn, welche zwar zusammengesetzt, aber doch nicht so verwickelt seyn muß, daß dadurch eine Verwirrung entstehen könnte. Man

möch-

möchte vielleicht unserm Kunstrichter entgegen setzen, daß die Odyssee, Aeneis ꝛc. auch in der wirklichen Geschichte, ganze Handlungen ausmachen, da hingegen der Zorn des Achilles in der Ilias nur ein Theil einer Handlung sey. Es ist wahr, der Zorn des Achilles begreift nur einen kleinen Theil des trojanischen Krieges; vergleicht man aber hiemit die Erklärungen, welche Aristoteles von einer ganzen Handlung gegeben, so erscheint, vermöge derselben, auch der Zorn des Achilles, in der Maaße, wie ihn Homer vorträgt, als ein Ganzes, weil seine Ursachen, Hindernisse und Endigung ausführlich aus einander gesetzet werden. Ob aber Homer, dem Wesen eines epischen Gedichts unbeschadet, den ganzen trojanischen Krieg hätte zum Vorwurfe wählen können, ist etwas schwerer zu entscheiden. Bey seiner Absicht, den Achilles zur Hauptperson zu machen, war es wohl nicht möglich, weil Achilles den Ausgang des Krieges nicht erlebte. Sonst aber kann allerdings der ganze Lauf einer großen Begebenheit ein Heldengedicht ausmachen, doch muß solche nicht so weit ausgedehnet werden, daß sie das Gedächtniß verwirre, wie etwa die Octavia oder Aramena.

301) **Nun aber, da er nur einen Theil — erweitert.** Die Episoden des Heldengedichtes haben gleiche Regeln mit den Episoden der Trauerspiele: und müssen folglich, so viel möglich, aus der Haupthandlung selbst gezogen werden, und entweder den Grund derselben gelegt haben, oder doch unmittelbar mit derselben verbunden seyn. Hierinn, dünket mich, sind die Episoden des **Milton** und **Voltaire** den meisten Episoden des **Homer** vorzuziehen. So ist, z. B. das Verzeichniß der Schiffe und die weitläuftige Erzählung der Thaten trojanischer und griechischer Helden bey weitem nicht so genau mit dem Zorne des Achilles verbunden, als der Streit der Engel im Himmel und die Schöpfung der Welt mit dem verlornen Paradiese; oder die Bluthochzeit zu Paris mit den epischen Schicksalen Heinrichs des vierten.

302) An-

302) **Andere Dichter besingen — Ilias.** Hievon ist schon oben geredet. Der Innhalt der Gedichte, welche **Aristoteles** Cypria nennet, ist nicht mit Gewißheit bekannt. **Athenäus** [i]) entscheidet nicht, wer der Verfasser sey, führet aber zweene an, den **Hegesias**, und **Stasimus.** An einem andern Orte gedenkt er einer Schrift unter gleichem Namen, und nennet den **Timomachus**, welches aber vermuthlich kein Gedicht war. Aus einer Stelle des **Herodotus**, die **Victorius** anführet, wird vermuthlich, daß der Vorwurf zu den so genannten cyprischen Gedichten aus dem trojanischen Kriege genommen worden. Die kleine Ilias beschrieb den ganzen trojanischen Krieg, ward aber nichts destoweniger nur die kleine Ilias genannt, indem man den Namen nicht nach dem Umfange der Materie, sondern nach der Würde des Werkes abmaß. Der Verfasser der Lebensbeschreibung **Homers**, es mag solches **Herodotus**, oder ein anderer seyn, versichert, daß sowohl die große als kleine Ilias den **Homer** zum Verfasser haben, welches aber dem **Aristoteles** widerspricht, der den **Homer** bey aller Gelegenheit rühmet, den Verfasser der kleinen Ilias aber tadelt. Uebrigens fieng dieser Dichter seine Geschichte mit der Geburt der Helena an, wodurch er zwar die Einheit der Person, aber nicht der Handlung beobachtete.

303) **Hierinn liegt die Ursache — als acht.** Das Heldengedicht und Trauerspiel sind beyde nur auf eine Handlung gebauet. Ein gutes Heldengedicht kann also, nach dem Ausspruche unsers Kunstrichters, nur eine, oder aufs höchste zwo Tragödien, geben. Die Meynung des **Aristoteles** kann nicht seyn, daß überhaupt aus der ganzen Ilias und Odyssee nicht mehr Trauerspiele könnten gemacht werden, denn fast eine jede Episode giebt Stoff zu einem ausführlichen Trauerspiele: sondern er betrachtet die Handlung überhaupt ohne Episoden. Da aber die kleine Ilias, und die Cypria, keine allgemeine Handlung zum Grun-

i) (Athenaeus Lib. XV. c. 8. & Lib. XIV. p. 638.

Grunde legeten, sondern aus vielen nicht an einander hangenden Begebenheiten zusammen gesetzet waren, so giebt eine jede von diesen Handlungen ein besonderes Trauerspiel. **Aristoteles** führet die Stücke an, die aus der kleinen Ilias hergenommen worden.

304) **Das Urtheil über die Waffen.** Dieses ist ein Trauerspiel des **Aeschylus**, welches verloren gegangen. **Pacuvius** und **Attius** haben eben diese Materie in lateinischen Trauerspielen abgehandelt. Vermuthlich hätte uns **Ovidius** die vollkommenste Tragödie hievon liefern können, wenn er den Ulysses und Ajax, mit eben so vieler Anständigkeit, in einem ganzen Trauerspiele, hätte reden lassen, als er in seinen Verwandlungen gethan.

305) **Philokteres.** Diesen Held haben alle drey tragische Poeten aufgeführet, wovon aber nur noch des **Sophokles** Arbeit allein übrig ist.

306) **Neoptolemus.** Dieses Stück wird von den Alten sonst nicht als ein Trauerspiel angeführet. Man weiß eben so wenig von dem Innhalte, als von dem folgenden **Euryppylus.**

307) **Der Bettler.** **Dacier** führet aus dem **Homer** an, daß sich Ulysses in Bettlerskleidern in Troja gewaget; und **Euripides**, läßt in seiner **Hekuba**, die Hekuba sagen, daß sie dem Ulysses, da er ihr unter dieser Verkleidung von der Helena entdecket worden, das Leben geschenket. Herr **Dacier** muthmaßet daher, daß dieses der Innhalt der angeführten Tragödie gewesen.

308) **Lacäna.** **Dacier** will, daß es so viel heißen solle, als, die Lacedämonierinn, oder Helena, er liest deswegen, so wie **Madius**, λακαινα. **Victorius** liest gleichfalls so aus Muthmaßung, und glaubet, daß die Worte πτωχεια λακαινα zusammengehören, und ein Trauerspiel bezeichnen. Allein **du Val**, **Heinsius**, und die wolfenbüttelische Handschrift haben beständig λακαιναι in der mehrern Zahl, welches sich nicht auf die Helena beziehen kann. Gewiß ist, daß **Sophokles** ein Trauerspiel unter

dem Namen λαπαίναι verfertiget hat, wie Pollux [k]) und Priscian [l]) anführen.

309) Die Eroberung Trosa. Athenäus [m]) führet ein Stück unter diesem Namen von dem Akatus einem Argiver an. Man weiß aber nicht, ob unser Kunstrichter dieses Stück meyne, noch ob es überall ein Trauerspiel sey, weil man bey den Alten Lustspiele unter noch fürchterlichern Namen hat.

310) Die Rückkehr der Griechen. Man weiß den Urheber dieses Stückes nicht. Sinon ist eben so unbekannt, doch führet Hesychius ein Trauerspiel des Sophokles unter diesem Namen an, wiewohl Meursius anders liest. Die Trojanerinnen sind noch vom Euripides vorhanden.

311) Das Heldengedicht wird — pathetisch. Das Heldengedicht muß eine Nachahmung einer großen Handlung seyn: diese Handlungen müssen, vermöge ihres Wesens, einfach oder doppelt seyn. Ferner müssen in dem Heldengedichte Personen und deren Sitten abgeschildert werden: folglich ist ein Heldengedicht moralisch. Nächstdem erweckt es Leidenschaften, und ist also pathetisch. Ein episches Gedicht kann drey von diesen Formen zugleich an sich haben, führet aber den Namen nach der Form, die am meisten darinn herrschet.

312) Und außer der Musik — haben. Das Heldengedicht wird nicht öffentlich vorgestellet, folglich fällt die Musik und die Auszierung der Bühne weg.

313) Homer hat sich zuerst — Moral. Die Ilias ist einfach und pathetisch. Pathetisch nennet Aristoteles die Stücke, worinn Blut vergossen wird, welches in der Ilias häufig geschieht, wesfalls auch, wie Dacier anführet, die Kleidungen, bey der Vorstellung der Ilias, roth, bey der Odyssee aber von Meerfarbe waren. Die Ilias

k) Pollux Lib. X. 10.
l) Priscianus Lib. XVIII. p. 1177.
m) Athenaeus Lib. XIII. p. 610.

Ilias möchte einigen verwickelt scheinen, weil darinn ofter-mals Glücksänderungen in den Schicksalen der Griechen und Trojaner erfolgen. Allein da diese Glücksänderungen den Achilles, als die Hauptperson, nicht angehen, so machen sie zwar eine Verwickelung in den Episoden, aber nicht in der Haupthandlung selbst. Die Odyssee ist verwickelt und moralisch. Die Aeneis ist einfach nach dem Beyspiele der Ilias, und moralisch nach dem Muster der Odyssee. Das verlorne Paradies ist verwickelt, und pathetisch: die Henriade einfach und moralisch. Dadurch wird nicht behauptet, daß nicht auch z. B. die Aeneis oder Henriade pathetisch sey, sondern der Name wird, wie ich schon erinnert, von der herrschenden Form hergenommen. Man kann nicht leicht entscheiden, welche von diesen vier Gattungen der Heldengedichte, vor den übrigen, den Vorzug habe. Die Kunst des Dichters kann alle Gattungen schön machen. Verwickelte und pathetische scheinen dennoch geschickter, Bewunderung einzuflößen, und starke Leidenschaften zu erwecken, da hingegen das Gemüth, bey einfachen und moralischen Stücken, geruhiger ist. Longin saget desfalls, daß wenn die Dichter sich nicht stark genug finden, das Pathetische zu erreichen, sie sich in die Moral einschränken [n]).

314) **Ueberdem hat er — übertroffen.** Die Meynungen und Gesinnungen, welche Homer ausdrücket, sind den vorgestellten Personen, und ihrem Charakter gemäß. Des Ajax Worte bey der in der Finsterniß gelieferten Schlacht, und dessen Bezeigen, bey Erblickung des Ulysses in der Hölle sind bekannt. Viele Kunstrichter haben seine Sitten und Meynungen getadelt, andere vertheidiget. In der That, sind die meisten Kritiken, die man gegen ihn machet, eben so gründlich, als wenn man ihm zur Last legen wollte, daß er kein Christ gewesen, noch im siebenzehnten Jahrhundert gelebet. Sein Ausdruck ist oft prächtig und auserlesen: die oft darinn vorkommenden Wieder-

n) Longinus περὶ ὕψους C. VIII.

holungen waren eine Folge der zu seiner Zeit gewöhnlichen Art sich auszudrücken.

315) **Das Heldengedicht ist — unterschieden.** Aristoteles hat hiedurch nicht fest setzen wollen, daß, außer der Ausdehnung und der Art des Sylbenmaaßes, kein Unterscheid zwischen einem Heldengedichte, und Trauerspiele seyn könne. Oben ist schon, als ein wesentlicher Unterscheid, angegeben worden, daß das Heldengedicht erzählet, das Trauerspiel aber vorgestellet wird. Ueberdem erfodert das Trauerspiel eine traurige Handlung, aber das Heldengedicht nicht nothwendig.

316) **Das gehörige Maaß — zusammengenommen.** Aristoteles will die Abrisse oder Plane der Heldengedichte nicht so weitläuftig haben, als sie bey den Alten waren. Durch die Alten versteht er nicht den Homer, sondern die Verfasser der kleinen Ilias, des Gedichts Cypria, und vielleicht andere Verfasser epischer Gedichte, die der Verlust ihrer Werke unserm Lobe und Tadel entzogen hat. Unser Kunstrichter mißt das Maaß der epischen Gedichte nach dem Maaße des Trauerspiels ab. Aristoteles sieht auf die Gewohnheit der Athenienser, die Dauer der Tragödien nach einer Wasseruhr abzumessen, und deren viele in einem Tage anzuhören. Da sie ein Urtheil über die vorgestellten Stücke fällen, und den Vorzug und Werth derselben bestimmen mußten, so mußten alle vorgestellte Tragödien ihnen vor Augen schweben. Machte diese Menge der Trauerspiele keine Verwirrung bey ihnen, so schließt Aristoteles, daß ein Heldengedicht von gleicher Länge, als alle an einem Tage vorgestellte Trauerspiele, so eingerichtet werden könne, daß es dem Gedächtnisse nicht beschwerlich falle: zumal da das Heldengedicht in so fern dem Gedächtnisse um so viel mehr zu statten kömmt, weil das epische Gedicht nur eine Haupthandlung und Hauptperson begreift, ein jedes Trauerspiel aber eine besondere Haupthandlung ausmachet. Dieses war zu Aristoteles Zeiten hinreichend, die Dauer eines Heldengedichtes zu bestimmen, wird aber

für

für uns desfalls dunkel, weil die Zahl der an jedem Tage vorgestellten Trauerspiele, und die Dauer eines jeden, nicht genau bekannt ist. Ueberdem will Aristoteles dadurch keine Regel geben, daß ein Heldengedicht nothwendig so lang seyn müsse, sondern er setzet nur das äußerste Maaß, der, nach den Regeln, möglichen Größe. Die Heldengedichte, die wir wirklich haben, sind in der Größe sehr von einander unterschieden; **Homers**, **Virgils**, und **Miltons** Heldengedichte lassen in diesem Stücke, wie in vielen andern, die **Henriade** und den **Leonidas** weit hinter sich.

317) **Das Heldengedicht hat — verursachet.** Das Heldengedicht kann zwar so viele Episoden anbringen, als es will: allein sie müssen mit der Haupthandlung genau zusammen hangen. Da es eine längere Zeit einnimmt, als ein Trauerspiel, und nicht an die Einheit des Ortes gebunden ist, so können die Episoden eines epischen Gedichtes verschiedener ausgebildet werden, als in der Tragödie.

318) **Die Erfahrung hat das heroische — ausgefunden.** Die Versart ist nur etwas äußerliches in der Epopee, und kann für sich allein den Werth eines Gedichtes nicht bestimmen. Da aber doch eine Versart prächtiger und ernsthafter ist, als die andere, so scheint die Epopee sich auch billig des prächtigsten Sylbenmaaßes zu bedienen. Ich habe oben schon gesaget, daß die viersylbigte Versart zum Tanze, und das jambische Sylbenmaaß im täglichen Umgange gebraucht werde, und daher zu den Trauer- und Lustspielen geschickt sey. Das sechsfüßige Sylbenmaaß bleibt daher übrig, welches unter allen griechischen und lateinischen Versarten die ansehnlichste und prächtigste. Im Deutschen ist der lange alexandrinische und trochäische Vers zu gleichem Endzwecke geschickt. Jedoch seit einigen Zeiten haben deutsche Dichter angefangen, den lateinischen Hexameter auch in unsere Sprache zu bringen.

Vom **Chäremon** ist schon anderswo geredet. Ich weiß nicht, warum die Metaphern nicht eben so bequem, in andern Versarten Platz finden sollten, als in den He-

rametern. Wir finden sie häufig in den Oden, die doch nicht sechssylbigt zu seyn pflegen.

319) Homer verdienet — versehen. Der ganze Zeitpunkt des Alterthums, bis auf den Aristoteles, hat, außer dem Homer, keinen regelmäßigen Heldendichter aufzuweisen: unser Kunstrichter nennet ihn daher den einzigen, der die Regeln der Epopee beobachtet. Es scheint fast, daß die Natur bey Hervorbringung eines erschaffenden poetischen Geistes, sich auf lange Zeit erschöpfe. Alle Jahrhunderte und Nationen des Alterthums haben nur zween Originalheldendichter hervor gebracht. Die neuern Zeiten sind ein wenig fruchtbarer: denn in etlichen Jahrhunderten hat doch eine jede von den drey geistreichsten Nationen in Europa einen epischen Dichter gezeuget: Engelland den Milton, Italien den Tasso, Frankreich den Voltaire. Deutschland scheint itzt diesen dreyen Nationen diese Ehre streitig machen zu wollen: von dem Urtheile der Auswärtigen aber müssen wir den Ausspruch erwarten, ob es diesen Endzweck erreichet, weil unser eigenes allzu parteyisch seyn möchte.

Das epische Gedicht ist eine Nachahmung einer wichtigen Handlung, vermittelst der Erzählung. Allein der Dichter muß so wenig erzählen, als möglich, sondern die Erzählung in den Mund der an der Handlung Theil nehmenden Personen selbst legen. Die Romanen, welche, zur Erfüllung dieser Pflicht, einen dienstfertigen Stallmeister zur Hand hatten, irreten daher, nicht so wohl in der Hauptsache, als in der Anwendung. Hiebey muß der Dichter mit einer schweren aber unumgänglich nothwendigen Sorgfalt verhüten, daß man die Sprache des Dichters nicht unter den Reden der Personen höre; sondern jede Person muß ihrem wahren Charakter gemäß handeln, und ihrem Charakter und Handlungen gemäß reden. Aristoteles saget: bey dem Homer hat alles Sitten. Pope hat die Kunst dieses Dichters, in verschiedener Ausbildung der Sitten seiner Helden, vortrefflich auseinander gesetzet.

Virgils Personen und Sitten fallen mit ihrer Verschiedenheit nicht so deutlich ins Auge. Eben so stark offenbaret sich die Kunst des Homers darinn, daß er, nach Daciers Erklärung dieser Stelle, auch unbelebte Dinge, als Felsen, Pfeile und Spieße, mit Sitten versieht, und auch die Pferde charaktermäßig reden läßt. Was das erste betrifft, so sind solches Metaphern, die auch in andern Gattungen von Gedichten Platz finden können; ob das letztere dadurch könne entschuldiget werden, weil er ihnen Sitten beygeleget, ist eine andere Frage. Milton und Voltaire haben auch Sitten und Licht in ihre Gedichte gebracht, und insbesondere dadurch die Vorschrift des Poeten erfüllet, daß sie auch allegorische Personen mit Sitten begabt haben.

320) **Ein Dichter muß sich bemühen — unvernünftige.** Man muß diese Vorschrift unsers Kunstrichters nicht in einem so strengen Verstande nehmen, als es wohl im ersten Anblicke das Ansehen hat. Das Wunderbare ist ein verstecktes Wahrscheinliches, das nur den Schein der Falschheit hat. Je weiter es von dem gewöhnlichen Wahrscheinlichen abgeht, desto wunderbarer ist es, und desto weiter scheint es sich von den Begriffen der Vernunft zu entfernen. Der höchste Grad des Wunderbaren begreift also dasjenige, was Aristoteles das Unvernünftige nennet. Das Wunderbare ist eine Tochter der Unwissenheit, und folglich ein sehr relativischer Begriff. Was für den Pöbel wunderbar scheint, ist solches nicht in den Augen eines Eulers und Kästners, und was einen gemeinen Künstler in Erstaunen setzet, kann für einen Vaukanson eine gemeine Sache seyn. Hieraus können wir weiter, mit Wahrscheinlichkeit, schließen, daß vieles dem menschlichen Geiste überhaupt wunderbar scheinen könne, welches bey Geistern einer höhern Art etwas gewöhnliches ist; und daß folglich nichts, mit Gewißheit, für unbedingt wunderbar angesehen werden dürfe. Da wir aber die Dichtkunst nur in so fern betrachten, als sie sich auf die menschliche Natur, und die uns begreifliche Verknüpfung der Welt, gründet, so

nennen wir dasjenige unbedingt wunderbar, was von allen Menschen als ein solches angesehen wird; bedingt wunderbar aber ist, was nur einigen dergleichen zu seyn scheint. Dieses sind nur äußerliche Merkmaale, die sich auf die verschiedene Kenntniß der Menschen gründen. Ich will daher suchen, wo möglich, den inneren Unterscheid und die verschiedenen Stufen des Wunderbaren zu bestimmen.

Die Stufen des Wunderbaren sind unendlich von einander unterschieden. Die natürlichen Grundsätze, die Religion, das Clima, die Sitten, das Temperament, und die Vorurtheile eines Volkes stellen demselben manches, unter einer wunderbaren Gestalt vor, das andern Völkern, die es nicht aus eben demselben Gesichtspunkte betrachten, dergleichen überall nicht, oder doch nicht in solcher Maaße zu seyn scheint. Ist also, dem zu Folge, der Begriff des Wunderbaren nur relativisch, er mag subjectivisch, oder objectivisch, betrachtet werden, so kann keine allgemeine und beständige Abtheilung der Stufen des Wunderbaren gemachet werden. Ueberhaupt aber können wir sagen, daß das Wunderbare entweder in den Handlungen und Wirkungen, oder in den Personen liege. Wunderbare Wirkungen und Handlungen sind,

a. Die sich wider den gewöhnlichen Lauf der Begebenheiten zutragen. Dergleichen ist der Hallerische Ausdruck:

Die Gemsen sehn erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die Wolken übern Kopf, und Wolken untern Füßen.

b. Die die gewöhnlichen Kräfte der handelnden Dinge übersteigen; wenn z. B. eine Begebenheit erfolget, die aus den vorausgesetzten Kräften oder Ursachen entweder nicht wirklich werden sollte, oder von welcher man wenigstens glaubet, daß sie nicht daraus entstehen könne. Dergleichen Wunderbares war in den ersten Zeiten ihrer Erfindung, und ist noch itzt für die Unwissenden, die Wirkung des Pulvers, das Elektrisiren, die Luftpumpe, Vaukansons Ente ꝛc.

c. Die die Gesetze der Bewegung aufheben, und die Kräfte der Natur übersteigen. Hier theilet sich das Wunderbare wieder in zwo Classen, 1. wenn das Wunderbare einige Folgen der Gesetze der Natur in einem gewissen bestimmten Falle unterbricht. Von dieser Art war das Wunder des Stillstandes der Sonne, die Eigenschaft des Achilles, daß er nicht konnte verwundet werden. 2. Wenn die allgemeinen Gesetze der Natur überall aufgehoben werden. So wird in Gullivers Reise nach Kaklogallinien das Gesetz der Schwere aufgehoben.

Die Personen, welche ein Dichter aufführet, sind wunderbar, a. wenn ihre Eigenschaften von den unsrigen sehr unterschieden, und über dieselben erhaben sind; es mögen nun diese Personen wirklich da seyn, als die Helden alter und neuer Zeiten; oder sie mögen den Grund ihrer Wirklichkeit nur in der Meynung eines großen Theiles der Menschen haben, z. B. die heidnischen Götter ꝛc.

b. Wenn sie keine andere Wirklichkeit als in dem Gehirne der Phantasie des Dichters haben, als alle allegorische Wesen; die ihnen beygelegten Eigenschaften mögen gleich mit den unsrigen übereinstimmen, oder von denselben abgehen.

Ich habe schon oben gesaget, daß das Wunderbare nahe an das Unwahrscheinliche und Unmögliche gränze, daß folglich eine Sache, jemehr sie den Schein der Wahrscheinlichkeit verliert, je näher sie an das Unwahrscheinliche und Unmögliche gränzet, desto wunderbarer werde. Waget sich ein Dichter über diese Gränzen hinaus, so verfällt er in das Abentheuerliche und Ungeheure. Ich rede hier von dem unbedingt unmöglichen, aber nicht eben in der philosophischen Strenge. Eine Sache oder Begebenheit, die, nach den Begriffen der Weltweisen, unbedingt unmöglich ist, kann, wenn sie den Beyfall eines Volkes erlanget hat, bey den Dichtern dieses Volkes, Kraft ihrer äußeren Wahrscheinlichkeit, einen Vorwurf der Dichtkunst abgeben, und die äußerste Art des Wunderbaren ausmachen.

Daß

Daß viele Götter die Schicksale der Welt regieren, daß dieselben mit Unvollkommenheiten beschweret sind, daß sie die Laster der Menschen an sich haben, ist unbedingt unmöglich: die Vernunft sieht das Unvernünftige und Ungeheure dieser Sätze. Griechenland und Rom aber hielt diese Sätze für heilige Wahrheiten; sie wurden daher äußerlich wahrscheinlich, und vermöge dieses eingebildeten Scheines der Wahrscheinlichkeit, Vorwürfe der Dichtkunst, und eine reiche Quelle des Wunderbaren. Die Feen hingegen, welche in den neuern französischen Lustspielen einen so wichtigen Theil an der Handlung haben, finden, bey unsern aufgeklärtern Zeiten, diese Entschuldigung nicht mehr für sich, und sind folglich weniger wunderbar, als abentheuerlich und, ungeheuer. Aus allen diesen läßt sich die Ordnung des Wunderbaren zusammen setzen. Auf der ersten Stafel stehen die Wesen oder Wirkungen, die die Gesetze der Natur völlig aufheben. Dieses sind folglich Wesen aus einer andern Welt, und das Wunderbare, welches sie gewehren, ist nicht für unsere Gedichte; es sey denn, daß ein Dichter aus dem Reichthume seiner Einbildungskraft, eine neue Welt mit neuen Gesetzen der Bewegung erschaffen wollte, und die Personen und Wesen nach denselben handeln, und die Begebenheiten in gleichem Verhältnisse erfolgen ließe. Den zweyten Grad des Wunderbaren, welcher aber, für die Dichter eigentlich der erste ist, erreichen die Personen und Handlungen, durch welche einige Folgen der natürlichen Gesetze in besondern Fällen aufgehoben werden. Zur dritten Ordnung gehören Wesen und Begebenheiten, die die Kräfte der handelnden Personen übertreffen. Und was von dem gewöhnlichen Laufe der Dinge abgeht, gehöret zur vierten Stufe.

Aristoreles unterscheidet das Wunderbare in einem epischen Gedichte, und in einem Trauerspiele, welcher Unterschied auf folgendem beruhet. Das Heldengedicht kann sich der Maschinen gebrauchen, und Götter und Geister zur Hülfe rufen, und hat folglich ein vollkommenes Recht

auf alles Wunderbare: in einem Trauerspiele aber erfolgen die Begebenheiten natürlicher Weise, eine aus der andern, und das Wunderbare der Personen findet daselbst folglich selten Platz. Das Heldengedicht wird der Einbildungskraft des Lesers nur abwesend vorgestellet. Vermöge derselben wird der Leser gleichsam an den wirklichen Ort der epischen Handlung versetzet; er nimmt die Meynungen und Vorurtheile des Volkes an, bey welchen die Begebenheit vollzogen worden; ein Wunderwerk das demselben gemäß ist, beleidiget ihn nicht, und Begebenheiten die in einem dramatischen Gedichte ungeheuer seyn würden, scheinen ihm glaublich, weil sie seinen Augen nicht wirklich, sondern nur durch eine Erzählung vorgestellet werden. Ein Trauerspieldichter hingegen muß zwar auch die tragischen Personen nach den Sitten des Landes und der Zeit bilden, worinn sie gelebet haben; in Ansehung der Begebenheiten aber muß er seine Aufmerksamkeit vornehmlich auf das Theater richten, für welches er arbeitet, dessen Meynungen, Urtheile und Sitten zu Rathe ziehen, und insbesondere dessen Begriffe von dem Wunderbaren sich zum Muster nehmen. Das Wunderbare eines Trauerspiels muß also den Meynungen und Begriffen des wirklichen Zeitpunctes der vorgestellten Begebenheit gemäß seyn, zugleich aber auch den angenommenen Meynungen und Begriffen des Volkes und Alters, für welches der Dichter schreibt, nicht widersprechen. Das Wunderbare eines epischen Gedichtes hingegen, brauchet nur nach den Begriffen des Volkes und Alters, worinn die Geschichte sich zugetragen, abgemessen zu werden. Tasso stößt dagegen an, wenn er in seinem befreyeten Jerusalem heidnische Götter aufführet, läßt aber, mit gutem Rechte, die Heiligen erscheinen, weil dergleichen Erscheinungen den Vorurtheilen des eilften und zwölften Jahrhunderts gemäß waren.

321) Ferner ist alles Wunderbare — zu gefallen. Die Größe des Vergnügens, das man an erdichteten Begebenheiten findet, zeiget der unvergleichlich stärkere Ab-

gang

gang der Romanen in Gegenhaltung wahrer Geschichte. Die Ursache davon liegt in der Natur der menschlichen Seelen. Dasjenige gefällt uns am meisten, was die Sinnen zu einer angenehmen Aufmerksamkeit reizet: dieses geschieht nicht durch solche Begebenheiten, die wir täglich vor Augen sehen, und aus welchen die wahre Historie größtentheils besteht; denn das größte Wunder würde, wenn es oft wiederholet würde, nur einen schwachen Eindruck auf unser Gemüth machen. Neue und selten vorkommende Zufälle hingegen, womit die erdichteten Geschichte erfüllet sind, reizen das Gemüth zur Aufmerksamkeit, und erwecken daher gemeiniglich ein größeres Vergnügen, als die vom Wunderbaren entblößte wahre Geschichte.

322) **Es gründen sich nämlich — falschen Schluß.** Diese Stelle hat den Auslegern viel zu schaffen gemacht. Der natürlichste Verstand scheint mir dieser zu seyn; die Menschen glauben, wenn zwo Begebenheiten mit einander verbunden sind, so enthalte die eine den Grund der andern. **Heinsius** führet ein Beyspiel an; Verliebte sind blaß, deswegen schließt man, aus der blassen Farbe eines Menschen, daß er verliebt sey. Die Erdichtungen von den Göttern, die heidnischen Wunderwerke ꝛc. gründen sich ohne Zweifel auf falsche Schlüsse: hierauf aber sind wiederum alle andere Erdichtungen, und fast alle Gedichte der alten und neuen Dichter gebauet.

323) **Der Dichter muß zu seinen — wählen.** Das Wunderbare hat zwar den Schein des Falschen, nichts destoweniger aber darf es nicht aus den Gränzen des Wahrscheinlichen gehen: wenigstens muß es äußerlich wahrscheinlich seyn. Daß diese äußerliche Wahrscheinlichkeit, die innere Unwahrscheinlichkeit überwiege, zeige ich in meiner Abhandlung von dem Wahrscheinlichen. Auf diesen Satz gründet sich der Ausspruch unsers Kunstrichters, daß ein Dichter vielmehr unmögliche, aber wahrscheinliche, als mögliche aber unglaubliche Dinge wählen müsse. Jene sind äußerlich, diese aber innerlich wahrscheinlich; so sind

die

die Fabeln von den Göttern innerlich unmöglich, waren aber ehemals äußerlich wahrscheinlich.

324) Keine Fabel muß — zu sprechen. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß Oedipus in so vielen Jahren nicht von dem Tode des Lajus unterrichtet gewesen seyn, noch deswegen Untersuchungen angestellet haben sollte, welche Unwahrscheinlichkeit aber in dem Trauerspiele selbst, so wie es Sophokles abgehandelt hat, nicht ins Auge fällt. Aristoteles findet eine solche Unwahrscheinlichkeit und Widerspruch in der **Elektra**, einem andern Stücke des Sophokles; weil daselbst Orestes in den pythischen Spielen stirbt, deren Ursprung doch in weit spätere Zeiten fällt. War der Ursprung der pythischen Spiele, und die Zeit ihres Ursprunges, den Zuschauern, für welche Sophokles schrieb, bekannt, so hat er ohne Zweifel gefehlet: ist aber dieses nicht, so ist unsers Kunstrichters Kritik zu weit getrieben. Man darf in dramatischen und epischen Gedichten keine ängstliche chronologische Richtigkeit suchen. Denn in Ansehung der Zeitrechnung gilt eben das, was oben von dem Charakter der Personen angeführet worden. Ist sie den Zuschauern bekannt, so ist der Dichter verbunden, sie auf das genaueste beyzubehalten: ist aber die Zeitrechnung der vorgestellten Begebenheit unbekannt, so hanget sie völlig von der Willkühr des Dichters ab. Aus der Ursache ist es niemand anstößig, daß Herr Voltaire den Oedipus und Philoktet zusammen aufgeführet hat, obgleich Philoktet erst lange nach dem Oedipus lebte. Dieses läßt sich auf den Fehler anwenden, den man dem **Virgil** Schuld giebt, weil er seinen Aeneas nach Karthago bringt, da doch diese Stadt erst 300 Jahre hernach gebauet seyn soll.

Durch die **Mysier** wird, allem Ansehen nach, wiederum ein Trauerspiel des Sophokles bezeichnet, weil die beyden vorher angeführten Stücke auch von ihm sind: sonst weiß man aus dem **Plutarch**, daß Agathon auch ein Trauerspiel unter diesem Namen gemachet. Von dem Inhalte

halte dieses Stückes kann man nichts mit Gewißheit sagen, weil es verloren gegangen, und Aristoteles sich nicht deutlich ausdrücket.

325) **Der Einwurf, daß — angenehm.** Man möchte glauben, daß, bey einer so genauen Sorgfalt, wenig Fabeln zu einem epischen Gedichte geschickt seyn würden. Allein man darf sich nur erinnern, daß, nach der Vorschrift des **Aristoteles**, der Dichter zuerst einen allgemeinen Entwurf seiner Fabel machen, und hernach erst den Personen die gehörigen Namen beylegen müsse. Er muß also vom Anfange an verhüten, damit dergleichen Unvollkommenheiten nicht in den Plan seines Gedichtes kommen mögen. Sollte aber dieses nicht zu vermeiden seyn, so muß er den etwannigen Fehler mit vielen Schönheiten zu verdecken suchen, wie **Corneille** in seinem **Cid**. **Aristoteles** führet zu einem Beyspiele eines solchen Fehlers, die Aussetzung des Ulysses in der Insel Ithaka an, welche er vermuthlich deswegen einer Unwahrscheinlichkeit beschuldiget, weil sie in der Zeit geschahe, da der Held schlief: es scheint aber nicht natürlich, daß er, bey der nahen Hoffnung, sein so lange gewünschtes Vaterland wieder zu sehen, sich dem Schlafe so sehr sollte überlassen haben. **Homer** war aber genöthiget, dieser Unwahrscheinlichkeit in seinem Gedichte Platz zu geben, weil Ulysses ganz allein und unerkannt in der Insel ankommen sollte, welches aber nicht hätte geschehen können, wenn er wachend gelandet hätte, weil die Phäacier ihn hätten begleiten müssen. Die Schönheiten, so **Homer** zu Ersetzung dieser Unvollkommenheit angebracht, finden sich in dem 13 Buche seiner Odyssee, und bestehen in Vergleichungen und Beschreibungen.

326) **Der Ausdruck muß — verbirgt.** Diese Regel des **Aristoteles** gründet sich auf die poetische Methode oder Schreibart, und geht sowohl auf die epischen und dramatischen, als auf alle übrige Gattungen von Gedichten. **Ein allzugroßer Ueberfluß des Lichts betäubet die Sinnen;**

ein

ein allzuhoher Grad des poetischen Lichts wird in dem Verstande gleiche Wirkungen hervor bringen. Stellen eines Gedichts, die für sich schon materialisch sinnlich sind, brauchen daher die äußere Einkleidung des Ausdruckes nicht. Von dieser Art sind die Sitten und Denksprüche: sie rühren für sich selbst schon den Geist, und würden solches mit einer schwächern Wirkung thun, wenn sie in einen prächtigen Ausdruck gehüllet wären. Corneillens Horaz ist, wenn er einfältig und ohne Schmuck redet, größer, als Lohensteins Helden zusammen genommen. Wiewohl auch Corneille selbst oft hierinn fehlet, und die Reden und Gesinnungen seiner Helden unter einem vom Lucan erborgten weitläuftigen und rednerischen Ausdrucke versstecket. In einem Heldengedichte insbesondere muß sich der Ausdruck der Personen, nicht so sehr durch die Worte, als durch eine charaktermäßige Größe der Gedanken erheben. Redet aber der Dichter selbst, so muß er seinen Witz und Einbildungskraft aufbieten, um prächtig zu reden. Redet Milton als ein Dichter für sich selbst, so ist sein Ausdruck so reich und geschmückt, als es dem ersten Geiste der christlichen Zeiten anständig ist. Führet er aber den Gabriel, Satan, Moloch, Adam redend ein, so vermischet er mit ihren Reden keine Gleichnisse, Metaphern ꝛc. Die nackte Natur redet durch sie, die aber, Kraft ihres Wesen, ohne Beyhülfe eines fremden Schmuckes, groß und erhaben ist, und den Leser einnimmt.

327) **Weil der Dichter sowohl — werden.** Aristoteles widerleget die Einwürfe, welche gegen die Dichter überhaupt, und den Homer insbesondere, gemacht werden. Er seßet voraus, 1) in Ansehung der Materie müsse der Poet die Dinge vorstellen, wie sie waren, oder noch sind, oder wie man sie sich vorstellet, oder wie sie seyn sollten. Mehr Fälle sind nicht möglich. 2) In Ansehung des Ausdruckes könne sich der Dichter, außer dem eigentlichen Ausdrucke, fremder Wörter und Metaphern bedienen. 3) Die

Dichtkunst müsse nicht nach den Gesetzen anderer Wissenschaften beurtheilet werden, weil jede Wissenschaft besondere und eigenthümliche Regeln hat, und die Dichtkunst insonderheit von den übrigen Wissenschaften, sowohl in Ansehung der Materie als des Ausdrucks weit abgeht. Aus diesen Betrachtungen wird Aristoteles die Antworten, auf die gegen den Homer gemachten Kritiken, hernehmen.

328) **Es können sich zween Fehler — dürfen.** Die Fehler eines Gedichtes kommen niemals von der Dichtkunst selbst, sondern von dem Dichter. Aristoteles unterscheidet also die Fehler, die ein Dichter begeht, als Dichter, von denen, die er zwar in seinem Gedichte, aber nicht als Dichter, begeht. Wählet der Dichter einen Vorwurf, der zu gemein ist, und die Schönheiten der Dichtkunst nicht annehmen kann, so fehlet er als Dichter. Wählet er aber einen geschickten Vorwurf, und führet denselben nach den Regeln der Dichtkunst aus, fehlet aber in andern nicht von der Dichtkunst abhangenden Stücken, so begeht er einen Fehler, welchen Aristoteles zufällig nennet. Von dieser Art sind die Fehler, welche gegen andere Wissenschaften von einem Dichter in einem Gedichte begangen werden. Aristoteles führet zum Beyspiel an, wenn ein Dichter ein Pferd zween rechte Füße zugleich aufheben ließe. Folglich kann sich einer in einem Gedichte als einen vollkommenen Dichter erweisen, dabey aber gegen die Historie, Arztneykunst, Kriegswissenschaft ꝛc. sündigen. Boileau war von dergleichen Fehlern nicht frey, und unser großer Haller läßt den Xavier ein Opfer der Bonzen werden, der doch zu Folge der Historie, ruhig auf seinem Bette starb.

329) **Aus diesen Gründen — hüten muß.** Unmöglich heißt hier so viel als ungereimt und unwahrscheinlich. Aristoteles führet die Flucht des Hektors, und seine Verfolgung durch den Achilles, zweymal als ein Beyspiel des Wunderbaren an. Ich kann solches darinn nicht finden;

den; denn vorausgesetzt, daß Achilles nicht verwundet werden konnte, so war Hektors Flucht, der dieses wußte, sehr natürlich, und eben so natürlich war es auch, daß Achilles den Beystand der Griechen nicht verlangte.

330) **Ferner ist die Frage — zu machen.** Auf diese Frage läßt sich keine allgemeine Antwort geben, sondern die besondern Umstände machen den Fehler größer oder kleiner. Ordentlicher Weise gereichet ein Fehler, der gegen die Regeln der Dichtkunst begangen wird, einem Dichter zu größerer Schande, als ein Versehen gegen eine andere Wissenschaft. **Anakreon, Pindarus, Kallimachus,** haben in ihren Gedichten den Hirschkühen Hörner gegeben: **Aristoteles** zieht solches als einen Fehler an; sie würden aber strafbarer seyn, wenn sie gegen die allgemeinen Gesetze der Dichtkunst überhaupt, oder gegen die besondern Regeln ihrer Gedichte angestoßen hätten.

331) **Noch wirft man den Dichtern — werden.** Heinsius verändert diese Worte durch Muthmaßungen. Er setzet den bekannten Weiberhaß des **Euripides** zum Grunde, und glaubet, daß **Aristoteles** davon rede, seine Meynung sey: Man habe dem **Sophokles** vorgeworfen, daß er die Weiber besser vorstelle, als sie wirklich wären: **Sophokles** habe dagegen erwiedert; er habe die Weiber so vorgestellet, wie sie billig seyn sollten; **Euripides** aber, wie sie wirklich nach seinem gefaßten Vorurtheile wären. Zu Erklärung dessen führet Heinsius die Beyspiele der von beyden vorgestellten Weiber an. Es ist wahr, Tekmessa, Elektra, Antigone bey dem **Sophokles** sind tugendhafter als Phädra, Medea, Clytemnestra und Hermione bey dem **Euripides.** Allein die Beyspiele tugendhafter Weiber, welche man bey dem Euripides findet, als Alceste, Iphigenia, Andromache, stoßen die Kraft der heinsischen Erklärung um. Man kann die Stelle, wie Herr Dacier bemerket hat, nach den Worten erklären. **Sophokles** und

Euripides folgeten nämlich, in Bildung der Charaktere ihrer Helden und Heldinnen, beyde der Natur, jener nach der Möglichkeit, dieser aber nach der Wirklichkeit. Sophokles verschönerte und erhöhete die Charaktere, so weit solches mit der Wahrscheinlichkeit übereinstimmen konnte: er bedienete sich des Vorurtheils, welches man zu allen Zeiten geheget hat, daß die Ahnen vollkommener gewesen, als ihre Nachkommen: dieses wandte er zum Vortheile, der von ihm abgeschilderten Personen, an. Euripides aber bildete seine Personen, wie sie wirklich gewesen, und in gleichen Umständen, zu der Zeit, da er lebte, wirklich seyn würden. Die neuern Tragödienschreiber Corneille, Racine, Voltaire, Crebillon, sind mehr den Beyspielen des Sophokles, als des Euripides gefolget.

332) Wenn aber beyde Auflösungen — behauptet. Der gemeine Wahn ist eine zureichende Entschuldigung für einen Dichter, denn er machet eine Erdichtung, wenn sie gleich der Vernunft ungereimt scheint, doch äusserlich wahrscheinlich. Herr Professor Aepinus hat sehr gründlich davon gehandelt °). Aristoteles vertheidiget hier insbesondere den Homer, welchen schon die Alten, vor den Zeiten des Aristoteles, beschuldiget haben, daß er die Götter auf eine unanständige Art abgeschildert. Die Athenienser straseten diesen Dichter deswegen um 50 Drachmen: Plato verbannete seine Schriften aus seinen idealischen Staaten, Pythagoras läßt seinen Geist in der Hölle die grausamsten Martern erdulden: und Tullius machet ihm den Vorwurf, daß er den Göttern menschliche Eigenschaften beygeleget; neuerer Beschuldigungen zu geschweigen. Allen diesen Kritiken setzet Aristoteles entgegen, daß sich die Erdichtungen des Homers auf den gemeinen Wahn seiner Zeit gründen: und überdem haben Orpheus, Hesiodus und andere Poeten gleiche Erdichtungen zum Grunde gelegeget.

o) Aepinus de vsu opinionum vulgarium poetico.

get. Aristoteles giebt übrigens zu, daß dasjenige, was Homer von den Göttern saget, nicht das wahreste sey, sondern nur durch ungefähre Zufälle und Begebenheiten von den menschlichen Vorurtheilen für eine Wahrheit angenommen worden. Unser Kunstrichter führet davon das Zeugniß des Xenophanes an.

Xenophanes, ein Naturkündiger und Weltweiser, war in der 40 Olympiade geboren. Er war der Stifter der eleatischen Secte unter den Weltweisen. Seine Schriften gegen den Homer haben ihm den Namen einer Geißel des Homers erworben.

Victorius, Heinsius und Dacier ändern den Text, und lesen, an Statt ἀλλ' οὐ φασι τάδε: οὐ σαφῆ τάδε: welche Lesart Victorius durch eine andere Stelle des Xenophanes, bey dem Sextus Empirikus, bekräftiget. Nach derselben würde es heißen: dasjenige, was man von den Göttern saget, ist ungewiß. Ein Lehrsatz, der mit den Begriffen des Xenophanes völlig überein stimmet. Man kann aber die gewöhnliche Lesart, welche durch Handschriften bestärket wird, beybehalten, wenn man die Worte: ἀλλ' οὐ φασι τάδε nicht auf den Xenophanes zieht, (wovon sie auch in der wolfenbüttelischen Handschrift durch einen Punct unterschieden werden) sondern mit dem folgenden verknüpfet. Welches folgenden Verstand giebt: Es sind zwo Arten, die Zweifel aufzulösen. Die erste ist; οὕτω φασιν, d. i. die Abschilderung gründet sich auf den gemeinen Wahn der Leute: die zweyte ist: ἀλλ' ὃ φασι τάδε, d. i. die Abschilderung hat zwar nicht den gemeinen Wahn für sich, allein sie ist der Wahrheit gemäß.

Dacier bringt noch andere Gründe zur Vertheidigung des homerischen Göttersystems bey, als Aristoteles: er sieht nämlich alle Götter für allegorische Personen an, welche die Tugenden, Leidenschaften, oder natürliche Ursachen und Wirkungen der Dinge bedeuten. Metrodorus von

Lampsakus geht noch weiter, und erkläret auch den Achilles, Hektor und Agamemnon für allegorische Personen. Fabricius hat noch mehr dergleichen Erklärungen zusammen getragen p). Alle diese Erklärungen sind allzu künstlich, als daß sie wahr seyn könnten, und eben so sehr gegründet, als die geistlichen und biblischen Erklärungen, die uns eine einfältige Andacht über die Verwandlungen des Ovidius geliefert hat. Fabricius redet hievon ausführlicher q).

333) **In andern Stellen — Illyriern ist.** Schon oben ist der Wahrscheinlichkeit der Vorzug vor der Wahrheit zuerkannt worden: doch aber erhält die Wahrheit, so bald sie bekannt wird, einen Schein der Wahrheit, wenn sie gleich zuerst unglaublich geschienen. Dieses erstrecket sich aber nur auf Thaten, Gebräuche ꝛc. denn ein Charakter, der wider die Regeln der Dichtkunst anstößt, ist unvollkommen, und unter dem poetischen Horizont, wenn er gleich der Wahrheit gemäß ist. Bey der Kritik über den Homer sieht man leicht, daß man nichts wichtiges an ihm müsse auszusetzen gewußt haben, weil man auf solche Kleinigkeiten gefallen. Man weiß nicht, was für Kunstrichter den Homer getadelt, und was sie eigentlich an der angeführten Stelle ausgesetzet. Victorius glaubet, Homer habe Unrecht gehabt, da er den Diomedes und seine Leute wachsam abschildert, und sie ihre Spieße aufrecht in die Erde stecken läßt, da sie doch sodann nicht so gleich im Stande wären, den Feinden zu widerstehen. Aristoteles zeiget, daß solches schon zu Homers, so wie zu seiner Zeit, bey den Illyriern gewöhnlich gewesen. Die ganze Sache verlohnet sich nicht der Mühe.

334) **Um zu beurtheilen ob — gewirket werde.** Ich setze als wahrscheinlich voraus, daß Aristoteles hier das

p) Fabricius Biblioth. Gr. L. II. C. VI. n. 12.

q) Fabricius L. V. de Proeli Comment. in Plat. de rep.

das Gute und Böse nicht im philosophischen, sondern poetischen Verstande nehme. In einem epischen oder dramatischen Gedichte ist es nicht gnug, daß eine Handlung poetisch gut oder sinnlich sey: sondern hiebey kommen viele Umstände vor, die von der besonderen Beschaffenheit dieser Gedichte abhangen, und die poetische Güte bestimmen. Aristoteles heißt den Dichter, bey Untersuchung der poetischen Güte, auf die handelnden und redenden Personen, und auf diejenigen, auf welche die Handlung gerichtet ist, sehen. Dacier zeiget hieraus gründlich, daß **Homer** und **Virgil** beyde nicht gefehlet, da jener den Demodokus bey dem Alcinous die Liebesstreiche der Götter, dieser aber den Jopas in der Gegenwart der Dido philosophische Gesänge singen läßt. Unter den Reden der Personen in Tragödien findet man insbesondere viele, die an sich, und außer dem Trauerspiele, vollkommen sinnlich, und poetisch gut, wegen der Beschaffenheit der Personen aber dramatisch fehlerhaft werden.

Der Dichter muß aber auch die moralische Güte nicht gänzlich aus den Augen setzen, weil doch der Endzweck der Handlung gemeiniglich moralisch ist. Dem Dichter steht also zwar frey, Handlungen und Reden wider die moralische Güte aufzuführen; sie müssen aber von solchen Personen ausgeübet, oder von solchen Lippen ausgesprochen werden, deren Charakter den Zuschauer oder Zuhörer nicht von der Wahrheit seiner Lehrsätze zu überreden fähig ist. Nächstdem gilt auch in Ansehung des moralischen Guten oder Bösen, was **Aristoteles** erinnert, daß man Achtung geben müsse, ob durch die Vollziehung der Handlung ein größeres Gut, oder durch die Unterlassung ein größeres Uebel gewirket werde. Ich weiß also nicht, ob in dem **Oedipus** des Herrn **Voltaire** die Schlußrede der Jokaste nicht ohne Nöth lasterhaft sey, und gehäßige Eindrücke bey den Zuschauern mache.

J' ai fait rougir les Dieux, qui m'ont forcé au crime.

335) **Andere Einwürfe — bedeutet.** Aristoteles kömmt auf die Einwürfe, die einem Dichter in Ansehung des Ausdrucks gemacht werden können, und führet aus den über den Homer gemachten Kritiken einige Beyspiele an. Man hat diesen Dichter getadelt, weil er den Apollo mit seiner Pest zuerst die Maulthiere und Hunde angreifen läßt. Aristoteles saget, οὐρεὺς bedeute sowohl ein Maulthier, als eine Schildwache, und Homer habe es vielleicht in dem letzteren Verstande genommen. Ich sehe aber nichts ungereimtes in Beybehaltung des eigentlichen Wortes; wenigstens scheinen mir die Hunde des Zorns des Apollo nicht mehr würdig zu seyn als die Maulthiere.

336) **Saget er von dem Dolon — gebrauchen.** Alle diese und folgende Kritiken sind bloße Chicanen, und verdienen keine förmliche Widerlegung. In Ansehung des Dolon kömmt alles auf das Wort εἶδος an, welches die Tadeler des Homers für die ganze Person nahmen, und behaupteten, ein Mensch, der übel gemacht sey, könne nicht geschwinde und leicht zum Laufen seyn. Aristoteles zeiget, daß dieses Wort in Kreta nur die Schönheit und Häßlichkeit des Gesichts anzeige.

337) **Man machet ferner — geschwinde.** Ζωρότερον bedeutet den besten, stärksten Wein: nach dem Hesychius und Aristoteles aber heißt es auch geschwinde.

338) **Noch andere — bekannteste ist.** Alle sind für viele gesetzet, im Reiche der Metaphern haben die Flöten auch eine Stimme; sehen bedeutet auch so viel, als sich vorstellen; der Bär bezeichnet, nach Strabons Erklärung, den ganzen arctischen Zirkel, und in diesem Verstande saget Homer, daß sich der Bär niemals in dem Ocean bade.

339) **So löset Hippias — verderben.** Man hat den Homer beschuldiget, daß er den Jupiter eine Unwahrheit sagen lasse, wenn er verspricht, dem Agamemnon einen großen Ruhm zu geben. Hippias von Thasus liest, statt

statt δίδομεν (wir geben) δεδόμεν (von δεδόμεναι) gieb du: denn zu Folge verspricht Jupiter nicht selbst, sondern befiehlt dem Traume, dem Agamemnon einen großen Ruhm zu versprechen. Den Kunstrichtern ist diese Anmerkung des Hippias vermuthlich nicht bekannt geworden, weil sie die Stelle überall aus dem Homer weggelassen haben. In einer andern Stelle des Homer liefet Hippias οὐ (nicht) für ὃ welches, und rettet dadurch den Homer von einem Widerspruche. Die Sache ist nicht richtig gnug, um sich dabey aufzuhalten.

340) **Einige Oerter kann man — einfach. Empedokles** hat folgende Stelle

Ἀλλὰ δὲ θνητ' ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι,
Ζωρά τε τὰ πρὶν ἄκρητα δ' ἀλλάττοντα κελεύθους.

Alles kömmt auf das Unterscheidungszeichen an, wenn man es nach ζωρά τε setzet, so saget **Empedokles**, was vorher unsterblich war, ward sterblich, und das einfache ward hingegen zusammengesetzt. Nach dieser Erklärung würden beyde Verse im Grunde einerley sagen, da doch der zweyte das Gegentheil vom ersten sagen soll. Setzet man aber das Unterscheidungszeichen nach πρὶν, so heißt der zweyte Vers; was vorher zusammengesetzet war, wird einfach.

341) **Etliche Stellen — zweydeutig ist.** Ich habe fast Lust, diese Chicane gar nicht anzuführen. Homer saget; mehr als zwey Drittel der Nacht sind vorbey, ein Drittel ist noch übrig. Man hat geglaubt, wo schon mehr als zwey Drittel verflossen seyn, könne kein Drittel mehr übrig seyn. So lächerliche Kritiken geben einen kleinen Begriff von der Geschicklichkeit und Einsicht der griechischen Kunstrichter, und von der durch den Herrn Dacier behaupteten Erleuchtung der damaligen Zeiten. Doch auch zu unsern Zeiten hat man eben so unwürdige Kritiken über den **Voltaire** und **Haller** gemacht.

342) **Bey Vertheidigung — trinken.** Der Sprachgebrauch rechtfertiget viele Ausdrücke des **Homers**. Ich will die Stellen, welche **Aristoteles** anführet, nicht wiederholen. Ueberhaupt ist klar, daß man in Benennung der Dinge mehr dem Sprachgebrauche, als der Herstammung folgen müsse. Die Verabsäumung dieser Regel hat die Zesianer so lächerlich gemacht. Aus eben dem Sprachgebrauche der homerischen Zeiten, da man keine Person nannte, ohne den Namen ihres Vaters, oder die ihr etwa sonst zukommende Eigenschaft zuzusetzen, lassen sich die homerischen Ausdrücke: Juno mit den Ochsenaugen, Andromache mit den weißen Armen, Achilles mit den leichten Füßen ꝛc. erklären.

343) **Scheint aber ein Wort — nimmt.** Diese Regel des **Aristoteles** ist mehr für die griechische als deutsche Sprache, weil in derselben manche Wörter viele, ja entgegen stehende Bedeutungen haben.

344) **Zuweilen setzen wir Glaukon — verdammen.** **Glaukon** von Theos hat ein Buch von den Geberden und der Aussprache geschrieben, welches verloren gegangen. Was er von den Kunstrichtern seiner Zeit bemerket, gilt auch noch von den Kunstrichtern unserer Zeiten. Die Vorurtheile der Nation, Religion und anderer Umstände, persönliche Feindschaft, das Ansehen der Lehrer, haben einen gar zu starken Einfluß in die Kritiken. **Fontenelle** lobet den **Boileau** gar nicht, und den **Racine** nicht mit so gutem Herzen, als seinen Freund den **Corneille**. Was haben nicht zu unsern Zeiten die betrübten Mishelligkeiten der Schweizer und Leipziger für Vorurtheile in die Kritiken der Kunstrichter gemischet? Ein Buch durfte nur den Namen von Zürch oder Leipzig aufweisen, um an einem Orte gelobt und an dem andern getadelt zu werden. Ich wünsche, daß diese Zwistigkeit bald völlig möge beygeleget, und ganz Deutschland mit einem Mun-

de den Verdiensten Herrn Breitingers, Bodmers und Gottscheds Gerechtigkeit wiederfahren lassen möge.

Noch ein Vorurtheil entsteht aus dem unterschiedlichen Werthe, den man den alten und neuern Schriftstellern bestimmet. Man braucht nur ein neuer Dichter zu seyn, um von den Vertheidigern der Alten verachtet zu werden, die zum Wahlspruche haben: Lege veteres, sperne recentiores, & eris noster. Dieses war schon Horazens und Plinius Klage, da sie noch neue Schriftsteller waren, und desfalls gegen die Alten verachtet wurden. Milton, Boileau, Racine, Voltaire würden dem Homer, Horaz und Sophokles zur Seite, ja vielleicht über diese gesetzet worden seyn, wenn sie vor dreyßig Jahrhunderten gelebt hätten: da itzt die unbarmherzigen Verfechter der Alten sie kaum in Vergleichung mit diesen stellen.

345) **Dies ist die Quelle — Streitfrage seyn.** Ikarius war ein Lacedämonier. Man tadelt deswegen den Homer, daß er den Telemach zu Lacedämon zum Menelaus, und nicht zu seinem Großvater, dem Ikarius, bringt. Aristoteles erwiedert darauf; daß vielleicht die Cephalenier Grund haben möchten, da sie den Schwiegervater des Ulysses zum Cephalenier machen. Allein es ist unstreitig, wie Herr Dacier bemerket, daß der Vater der Penelope, Ikarius, aus Lacedämon gebürtig gewesen. Er nahm aber einen Theil von Akarnanien ein, woselbst er sich auch verheirathete und Kinder zeugete, wesfalls Timokles, ein athenienſischer Poet, den Telemach einen Akarnanier nennet. Da folglich Ikarius sich in Akarnanien befand, konnte ihn Telemach nicht zu Lacedämon besuchen.

346) **Ueberhaupt muß — Xeures.** Der erheblichste Vorwurf den man einem Gedichte machen kann, ist, daß es unmögliche Dinge enthalte. Homer ist von diesem Vorwurfe nicht befreyet geblieben. Um diesen zu widerle-

derlegen, zeiget Aristoteles, in wie mancher Absicht das Unmögliche in einem Gedichte könne geduldet werden. Ich habe oben davon gehandelt, und kann also hier desto kürzer seyn. Der Kunstrichter saget; das Unmögliche, welches einen Schein der Wahrheit hat, muß dem Möglichen, welches unwahrscheinlich ist, vorgezogen werden. Nun ist die Frage, ob dasjenige, was man im Homer als unmöglich tadelt, wahrscheinlich sey, oder nicht. Der vornehmste Tadel fällt auf die Dreyfüße und auf den Schild des Achilles. Man hat beydes für unmöglich gehalten: Dreyfüße, die von selbst in die Versammlung der Götter giengen, und wieder an ihren Ort zurückkehreten; ein Schild, worauf sich bewohnte Städte und Redner, welche wirklich redeten, befanden, scheinen ungeheuer und ungereimt zu seyn. Scaliger hat sich insbesondere bemühet, diese Bilder lächerlich zu machen. Es ist hier der Ort nicht, das Gegentheil ausführlich zu zeigen. Herr Dacier in seinen Anmerkungen über die Dichtkunst des Aristoteles und Frau Dacier in ihren Anmerkungen über das 18 Buch der Ilias, haben den Homer gründlich gerettet, und gezeiget, daß die Figuren auf dem Schilde keinesweges belebt gewesen. Nächstdem konnte die göttliche Macht des Vulcans erstaunende Werke hervorbringen, da die Götter, nach den Begriffen der Alten, auch die Materie konnten denken machen. Bewegliche Dreyfüße sind völlig kein großes Wunder, ein Vaukanson würde ähnliche Maschinen verfertigen. Sowohl die Dreyfüße, als der Schild des Achilles sind also äußerlich möglich und wahrscheinlich.

347) **In Absicht auf das Schönere — übertreffen.** Der Verstand dieser Worte ist nicht so gar klar; ich halte meine Uebersetzung dem Sinne des Aristoteles gemäß. Man hat das Wort παράδειγμα für das Subject genommen. Dieses giebt einen widersinnigen Verstand: denn Aristoteles hat gewiß den Dichtern nicht vorschreiben wollen, daß die Nachahmungen beständig von dem

Urbil-

Urbilde müßten übertroffen werden. Ich nehme daher παράδειγμα für das Object, und übersetze von Wort zu Wort: Man muß das Urbild übertreffen. Der Kunstrichter will sagen; man möchte vielleicht dem Homer und andern Dichtern, vorwerfen, daß ihre Nachbilder, die sie von dem Achilles, Diomedes und andern Helden gemachet, den Urbildern derselben, aber der wirklichen Beschaffenheit dieser Helden nicht ähnlich wären. Allein, saget er, dieses ist nicht nothwendig: das Nachbild muß sein Urbild übertreffen: der Dichter schildert einen allgemeinen Charakter, und setzet denselben aus den besondern Charakteren vieler Personen von ähnlichen Eigenschaften zusammen: dadurch wird das Nachbild vollkommener, als ein jedes einzelnes Urbild, nach welchem es gebildet ist.

348) **In Absicht auf den Wahn — geschehe.** Dieses dienet zur Vertheidigung der für uns unwahrscheinlichen homerischen Erdichtungen von den Göttern. Da ein Poet nicht schuldig ist, sich an die Wahrheit zu binden, sondern eine äußere Wahrscheinlichkeit für ihn schon zureichend ist, so sind wir diesen und ähnlichen Erdichtungen eben die Nachsicht schuldig, die wir z. B. von einem peguanischen Kunstrichter, für das verlorne Paradies, und den Meßias, fodern würden.

349) **Bey Erklärung solcher Stellen — rede.** Aristoteles verweiset die Untersuchung der Widersprüche in die Vernunftlehre. Ueberdem fällt alles von selbst deutlich gnug ins Auge.

350) **Eine gegründete Kritik — Aegeus.** Die Ankunft des Aegeus ist an sich nicht unvernünftig, allein sie schickt sich in die Medea des Euripides nicht, weil Aegeus mit dem übrigen Innhalte des Trauerspiels gar keine Verbindung hat.

351) Der

351) Der letzte Fehler — ist. Ich habe oben weitläuftiger davon gehandelt.

352) Alle Kritiken entspringen — zwölf. Alle Einwürfe, welche man den Dichtern machet, können durch zwölf unterschiedene Antworten aufgelöset werden, wenn man nämlich zeiget,

1. Die Sache ist vorgestellet, wie sie ist.
2. Sie ist den besondern Regeln der Dichtkunst gemäß.
3. Es wird dadurch eine größere Schönheit erhalten.
4. Sie ist dem gemeinen Wahne gemäß.
5. Sie ist vorgestellet, wie sie billig seyn sollte.
6. Es ist ein fremdes Wort.
7. Es ist metaphorisch zu erklären.
8. Es wird erkläret durch Veränderung des Accents.
9. Durch die Unterscheidungspuncte.
10. Durch Aufhebung der Zweydeutigkeit.
11. Durch den Sprachgebrauch.
12. Durch Untersuchung, ob von einerley Sache, einerley Personen, und einerley Umständen die Rede sey.

Zwar zählet man die Antworten des Aristoteles, so übersteigen dieselbe die Zahl zwölfe. Die übrigen aber können mit leichter Mühe unter die angeführten Classen gebracht werden.

353) Man könnte zweifeln — gebraucht. Aus der ganzen Dichtkunst des Aristoteles erhellet, daß dieser Kunstrichter das Trauerspiel dem Heldengedichte vorziehe. Er bemühet sich hier, die Gründe zu widerlegen, wodurch man den Vorzug des epischen Gedichts behaupten will. Der erste Grund ist; dasjenige Gedicht muß das vollkommen-

menste seyn, welches am wenigsten fremder Hülfe bedarf. Nun aber hat das Trauerspiel unumgänglich spielende Personen (Acteurs) nöthig, das Heldengedicht aber nicht; folglich ist dieses jenem vorzuziehen.

354) **Nach Art ungeschickter — Schuld giebt.** So wie die griechischen Tänzer ganze Handlungen und Begebenheiten durch die bloße Bewegung vorstelleten, so gab es auch Flötenspieler, die durch den Schall ihrer Instrumente ein gleiches konnten. Ungeschickte Spieler aber nahmen die Bewegung zu Hülfe, und zogen z. B. das Haupt ihrer Bande im Kreise herum, um den Wirbel der Scylla vorzustellen.

355) **Eine andere Vergleichung — seyn.** Wenn man keine andere Gründe für den Werth des Heldengedichts hat, als Vergleichungen, so muß es freylich dem Trauerspiele den Vorzug lassen. **Kallipides** war ein bekannter Komödienschreiber, der allzuübermäßig in seinen Geberden war. Man nannte in den nachfolgenden Zeiten einen Menschen, der sich viel Mühe gab, aber nichts schaffete, einen Kallipides, weil er sich geberdete, als wenn er stark liefe, und doch niemals einen Fußlang von seiner Stelle kam.

356) **Ferner wirft man — Heldengedicht.** Auch dieser Einwurf trifft nicht zu. Ein Trauerspiel kann auch ohne öffentliche Vorstellung verstanden werden, und kann man also nicht schließen, daß das Heldengedicht für Leute von größerer Einsicht geschrieben worden, als das Trauerspiel.

357) Aristoteles antwortet sehr gründlich auf die vorhergehenden Einwürfe. Er behauptet, daß das Trauerspiel ohne Bewegung seyn könne, da hingegen ein episches Gedicht, sowohl, als ein Trauerspiel, könne vorgestellet und gesungen werden, wie solches, bey allen griechischen Festen, von den Rhapsodisten geschahe.

358) **Da nun das Trauerspiel — vorzuziehen sey.** Aristoteles bringt hier die Gründe bey, warum das Trauerspiel dem Heldengedichte vorzuziehen sey. Er schließt: 1. Was das Heldengedicht enthält, hat auch das Trauerspiel voraus. Das Trauerspiel aber hat noch Vorzüge vor jenem, als die Musik und Auszierung. 2. Das Trauerspiel ist deutlicher, weil es alles den Augen darstellet, und dadurch desto anziehender rühret. 3. Das Trauerspiel ist kürzer und folglich angenehmer. 4. Die Einheit wird in dem Trauerspiele besser beobachtet, als in dem Heldengedichte. 5. Das Trauerspiel erreichet seinen Endzweck besser, als das Heldengedicht.

Mich dünket, der Werth zweyer Gedichte gegeneinander könne nicht, durch einen unbedingten Ausspruch, sondern nach Maaßgebung des verschiedenen Gesichtspunctes, aus welchem man sie ansieht, bestimmet werden. Sehen wir das Heldengedicht und Trauerspiel an, sofern sie einen Einfluß in die Sitten und Denkungsart der Menschen haben, so möchte das Trauerspiel wohl einigen Vorzug haben, weil sich dasselbe durch die wirkliche Vorstellung tiefer in das Gemüthe gräbt. Betrachtet man aber beyde Gedichte, nach den Eigenschaften, welche ihnen als Gedichten zukommen, so scheint das Heldengedicht vollkommener, weil es sinnlicher und folglich poetischer ist.

Anhang einiger besondern Abhandlungen.

Anmerkungen

über das Trauerspiel

und

das Heldengedicht.

Der Trauerspiel und Heldengedichte sind einander so nahe verwandt, daß man sie fast für einerley halten könnte. Beyde Gattungen der Gedichte haben einerley Endzweck, und beyde müssen einerley Regeln beobachten. Der Unterschied, der zwischen beyden Gattungen der Gedichte ist, kann also nicht wesentlich, sondern nur zufällig seyn. Ich will ihn hier anzeigen.

1. Das Heldengedicht enthält, wie alle epische Gedichte, eine Erzählung; das Trauerspiel aber nicht. Dieses ist also vor jenem, als die Kunst und Nachahmung vor der Erzählung, voraus.

2. Das Trauerspiel ist lebhafter, weil es alles den Augen darstellet, und dadurch desto eindringender wird. Das Trauerspiel ist kürzer, und wird in dem Theater, als in dem Gemüthe des Zuschauers, gemacht. Das Heldengedicht erreichet seinen Endzweck besser, als das Heldengedicht.

3. Das Trauerspiel erreichet seinen Endzweck besser, als das Heldengedicht. Der kömmt nicht, durch einen und eingen Ausspruch, sondern nach Maßgebung des verschiedenen Gesichtspunctes, aus mehrern Gründen, wie wir dieses in der Folge zeigen werden. Da nun beyde einen Einfluß in die Sitten und Denkungsart der Menschen haben, so möchte das Trauerspiel wohl einigen Vorzug haben, weil sich dasselbe durch die wirkliche Vorstellung tiefer in das Gemüthe gräbt. Betrachtet man aber beyde Gedichte, nach den Eigenschaften, welche ihnen als Gedichten zukommen, so scheint das Heldengedicht vollkommener, weil es sinnlicher und folglich poetischer ist.

Abhandlung von dem Wesen und dem wahren Begriffe der Dichtkunst.

§. 1.

Noch bis itzo ist das erste Weltalter in dem ruhigen, aber unrühmlichen Besitze der Wildheit und Unwissenheit. In der Zeit, da die Begierde, den Ruhm ihres Volks zu erhöhen, den Witz der neuern Schriftsteller aufgeboten hat, die ersten Stifter ihrer Nation von dem Vorwurfe der Barbarey zu befreyen, und ihnen eine aufgeklärte Denkungsart, feinen Witz und artige Sitten beyzulegen; in der Zeit, da Deutschland, Frankreich, Scandinavien, ja fast alle bekannte Nationen, in der Asche ihrer Ahnen, Weltweise, Sprachkündige, Meßkünstler, Redner und Dichter, zu verehren anfangen, ist noch niemand dankbar oder eitel gnug gewesen, die Schande der Unwissenheit an den allerersten und ältesten Bürgern der Welt auszulöschen. Zu ihrem Unglücke sind die allgemeinen Vorfahren aller Völker, und der Ruhm

Das erste Weltalter war unwissend und wild.

ihrer Gelehrsamkeit würde daher allen Nationen gemein seyn. Die neuern Schriftsteller aber haben keinen gnugsam republikanischen Geist, um für den Ruhm des Ganzen zu arbeiten: ein jeder hat sich nur die Erhöhung seines Volkes zum Ziele gesetzet, in sofern sich dasselbe durch einen besondern Namen von den übrigen Völkern unterscheidet.

Man erwarte nicht von mir, daß ich diese unsere Vorfahren aus ihrer Finsterniß reiße, und mit kritischer Hand einen **Leibnitz** und **Homer** unter ihnen erschaffe. Meine Brüder, die Deutschen, würden mir wenigen Dank wissen, wenn ich den alten Celten einen Ruhm beylegte, der der Eitelkeit des Franzosen eben so sehr, als der ihrigen, schmeicheln würde. Ueberdem kann ich mit aller Liebe des Vaterlandes meine eigensinnige Vernunft kaum zwingen, in den Druiden und Barden Geister erster Größe zu verehren. Wildheit und Unwissenheit scheinen mir unzertrennliche Eigenschaften der ältesten Völker.

§. 2.

Die Dichtkunst ward zu Mäßigung dieser Wildheit erfunden.

Ich überlasse es andern, den Fortgang der Menschen von der rohen Wildheit zu einem gesellschaftlichen Leben zu erklären, und die Bewegungsgründe der gemeinschaftlichen Verbindungen der ersten Menschen in der Bedürfniß oder in der Menschenliebe zu suchen. Gewiß ist, daß das gesellschaftliche Leben, auch der wildesten Völker, Grundsätze und Wahrheiten voraussetzet, von deren Erkenntniß und Ausübung die Ruhe und das Wohl der Gesellschaft abhanget, und deren Unwissenheit und Verachtung eine Quelle von Unruhe und Elend wird. Der größte Theil einer Nation besteht aus Menschen ohne Einsicht und Ueberlegung, Menschen, welche eine angeborne und niemals ermunterte Trägheit verhindert, Gedanken zu haben, und die keine andere

Absicht ihrer Handlungen kennen, als die Vergnügung ihrer Leidenschaften. Männer von größerer Einsicht (denn auch unter den Wilden erheben sich die aus stärkerem Zeuge gebildete Seelen über die Denkungsart des Pöbels) und die das Wohl des gemeinen Wesens kannten, mußten sich daher Mühe geben, dem unwissenden Pöbel die Nutzbarkeit dieser Sätze einzuflößen, und ihn von der Verbindlichkeit, sie zu beobachten, überführen. Und durch was für Mittel? Etwa durch Gewalt und Waffen? Keinesweges. Wildheit und Freyheit wohnen in einer Hütte; Zwang und Sclaverey im Denken und Handeln sind nur das Loos gesitteter Völker. Vielleicht ward ihr Beyfall durch die Stärke philosophischer Gründe erzwungen? Allein diese sind für die Augen eines Wilden ein allzublendendes Licht, welches die Sinnen einnimmt, aber erstarret; welches den Verstand verwirret, aber das Herz nicht überzeuget. Soll der Pöbel, der wilde Pöbel gewonnen werden, so muß der Weise sich von seiner Höhe zu ihm herablassen, seine Ausdrücke nach der rohen Denkungsart des Pöbels bilden, seinen Gedanken selbst den Anstrich einer Aehnlichkeit mit den Gedanken des wilden Volks geben, und da dieses sinnlich denkt und handelt, es durch sinnliche Gründe, zu dem vorgesetzten Endzwecke, führen. Gleichnisse, wahre und erdichtete Beyspiele machen auch in die gröbsten Seelen einen Eindruck. Die ersten Lehrer der Weisheit bedieneten sich also derselben mit Eifer. Dieses ist der Ursprung sinnlicher Einkleidungen und sinnlicher Ausdrücke unserer Gedanken, und die Quelle sinnlicher Wissenschaften, d. i. der Redekunst, und der Dichtkunst.

Ist hieraus wahrscheinlich, daß die Dichtkunst so alt als die Welt sey, so fällt von selbst in die Augen, wie viele gelehrte Ausschweifungen ich hier ma-

chen könnte, um den Nutzen der Dichtkunst selbst ihrer Quelle zu zeigen, und die Spuren des allmähligen Wachsthumes dieser Wissenschaft mit einer ermüdenden historischen Sorgfalt aufzusuchen. Ich glaube aber, der größte Theil meiner Leser wird mir Dank wissen, daß ich ihm diese auf Muthmaßungen gegründete Untersuchungen spare, und mich einschränke, nur bloß das Wesen und den wahren Begriff der Dichtkunst festzusetzen.

§. 3.

Verschiedene Begriffe der Dichtkunst.

Gemeiniglich steht der ausübende Theil aller Wissenschaften schon auf der höchsten Stafel der Vollkommenheit, ehe der lehrende Theil Bildung und Gestalt erhält, und dieser wird von jenem nur spate durch Ueberlegung und Aufmerksamkeit abgezogen. Die Dichtkunst hat dieses Schicksal gehabt. **Homers** Gedichte und **Aristoteles** Dichtkunst sind Beweise davon. Hiebey aber ist seltsam, daß, da unzählige Dichter ihre Werke auf die strengsten Regeln der Dichtkunst gegründet haben, und in der Ausübung derselben genau übereinstimmen, man doch noch nicht über den wahren Begriff der Dichtkunst einig ist. Einige Kunstrichter haben das Wesen derselben in der gebundenen Schreibart, andere in der Nachahmung, noch andere in der Erdichtung gesetzet. Wiederum suchen einige dasselbe in der Verknüpfung der Nachahmung und Erdichtung unter sich, oder auch mit der gebundenen Schreibart; und endlich haben es andere in der Begeisterung zu finden vermeynt.

§. 4.

Das Wesen der Dichtkunst in der gebundenen Schreibart.

Diejenigen, welche das Wesen der Dichtkunst in der gebundenen Schreibart setzen, haben in allen Weltaltern den Beyfall des größten Haufens auf ihrer Seite gehabt. Schon **Aristoteles** beschweret

sich (a), daß das Vorurtheil der meisten Menschen die Benennung eines Dichters bloß um des Sylbenmaaßes willen ertheile, und diesen ehrwürdigen Namen auch allenfalls einer Abhandlung von der Arztney und Tonkunst beylege, wenn dieselbe in gebundener Schreibart abgefasset worden. Weil keine Anstrengung des Geistes, noch eine von dem Verstande abhängende Arbeit erfodert wird, die Worte nach einem gewissen Maaße auf einander folgen zu lassen, so ist leicht zu begreifen, daß schlechten und mittelmäßigen Dichtern dieser Begriff insbesondere heilig seyn müsse. Die Verachtung ihrer Werke ist mit dem Falle des Sylbenmaaßes unauflöslich verbunden, denn durch dieses allein erhalten sie sich in dem erschlichenen Besitze der poetischen Vorrechte. Gleichmäßig schützet Stolz und Bequemlichkeit diesen Begriff bey dem gemeinen Haufen der Menschen. Diese halten sich zwar für gnugsam erleuchtet, über philosophische und mathematische Wahrheiten ein Urtheil zu fällen; allein die Dichtkunst muß die Strenge ihrer unbarmherzigen Kritik desto härter empfinden, und scheint es fast, daß alle Menschen sich für geborne Kunstrichter halten. Gebet einem unwissenden Manne einen philosophischen Aufsatz: er wird ihn mit Kopfschütteln ansehen, und bekennen; er verstehe ihn nicht. Gebet eben demselben ein Gedicht: vielleicht versteht er es eben so wenig; nichts destoweniger wird er sich berechtiget glauben, das Urtheil der Verdammung, nach einem unbestimmten fanatischen Gefühle, darüber ergehen zu lassen. Diese kühnen Aussprüche gehen niemals oder selten auf das Innere der Dichtkunst: das Sylbenmaaß war in den vorigen, und der Reim ist in den neuern Zeiten der Vorwurf ihrer Kritik. Ist es denn Wunder, daß sie weder eines noch das andere

a) Aristoteles Poet. c. 1.

den Gedichten wollen rauben lassen, weil ihre kritische Gewalt aus Mangel weiterer Einsichten nur auf diese beyde Stücke eingeschränket ist.

Allein nicht bloß schlechte Dichter, unwissende Kunstrichter sind es, die Sylbenmaaß, Reim und Dichtkunst vermischen: auch große Kunstrichter, und noch größere Dichter, haben theils das Wesen der Dichtkunst in dem Sylbenmaaße gesetzt, theils aber dasselbe wenigstens unentbehrlich gehalten.

Fragviers Beweise dafür.

Der Herr **Fragvier** [b]) suchet darzuthun; daß es kein Gedicht in ungebundener Rede geben könne. Er will zwar den Vers allein nicht für das einzige wesentliche Stück der Dichtkunst ausgeben, sondern er fodert auch die Nachahmung, welche aber durch Verse geschehen müsse, so wie der Maler dieselbe durch Farben, und der Tonkünstler durch Töne erreiche. Er trennet sich hierinn von dem gemeinen Haufen, denen, außer dem Verse, keine Schönheiten in einem Gedichte sichtbar sind. Allein er thut es auf solche Art, daß er sich aus seiner Bescheidenheit ein Verdienst zu machen glaubet. Er drücket sich hierüber mit diesen Worten aus: „Man wird „mir vielleicht vorwerfen, daß ich die ganze Poesie „in der Verskunst bestehen lasse. Wenn ich von „dieser Meynung wäre, könnte ich mich auf Isaac „Casaubons Meynung stützen: ich könnte selbst den „Plato anführen„. Man brauchet nur den Phädo des Plato, und seine Bücher von der Republik, zu lesen, um überzeuget zu werden, daß die Nachahmung und Erdichtung, nach den Begriffen dieses Weltweisen, die wesentlichen Stücke der Dichtkunst sind [c]).

Casau-

b) Memoires de l'Academie Françoise Tom. VI. p. 273.

c) Die Stelle des Plato, worauf sich Herr Fragvier beruft, findet sich in dessen zehnten Buche von der Re-

Casaubon hingegen saget mit dürren Worten, daß eine jede in ein Sylbenmaaß gebrachte Rede, ein Gedicht genennet werden müsse; und begegnet hin und wieder dem griechischen Kunstrichter, wegen seiner Erklärung der Dichtkunst auf eine ziemlich verächtliche, oder wenigstens nicht mit der ehrerbiethigen Art, die man dem Erfinder eines Systems, auch bey seinen Fehlern, schuldig ist [d]).

Der Herr Fragvier beschäfftiget sich in seiner Abhandlung mehr, die ihm entgegen stehenden Einwürfe zu heben, als seine Hypothese durch Gründe zu bestärken. Er glaubet, daß Amphion, Orpheus und alle alte Dichter in Versen gesungen, und dadurch sich zum Wunder der Welt, und ihr Beyspiel

Republik, und ist folgenden Inhalts: ἐπεὶ γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν αὐτὰ ἐφ' αὑτῶν λεγόμενα, οἶμαί σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέασαι γάρ που. Ἔγωγ' ἔφη. Οὐκοῦν (ἦν δ' ἐγὼ) ἔοικε τοῖς τῶν ὡραίων προσώποις, καλῶν δὲ μὴ, οἷα γίγνεται ἰδεῖν, ὅταν αὐτὰ τὸ ἄνθος προλίπῃ. D. i. „Ich „glaube, daß du weißt, wie die poetischen Werke ge„staltet sind, wenn sie von dem Schmucke der Musik „entbloßet sind. Hast du es wohl jemals bemerket? „Er antwortete mit Ja. Scheinen sie dir denn nicht „solchen Gesichtern ähnlich zu seyn, die zwar nicht „schön sind, aber wegen ihrer Jugend so lange ange„nehm scheinen, bis die Blüte der Jugend verblühet „ist„? Zum Verstande dieser Worte ist zu merken, daß das ganze zehnte Buch ein Gespräch zwischen Sokrates und Glaukon ist. Man sieht leicht, daß Plato in diesen Worten nur von der Musik redet, weit gefehlt, daß er den Vers zum Wesen der Dichtkunst machen sollte. Und gesetzt diese Stelle hätte auch etwas dunkeles, so kann dieselbe doch gegen so viele Zeugnisse Platons von keiner Wichtigkeit seyn, in welchen er die Erdichtung und Nachahmung für das Wesen eines Gedichtes erkläret.

d) Casaubonus de Poesi Satyrica.

ihren Nachkommen zum Gesetze, gemacht haben. Er überredet sich, daß das Sylbenmaaß für einen großen Dichter kein Zwang sey, sondern ihm vielmehr zum Vortheil gereiche. Der Vers mache gleichsam eine besondere Sprache für die Dichter, die ihren Vortrag von prosaischen Aufsätzen unterscheide. Er weiß nicht, was fehlerhaft sey, eine poetische Prose, oder prosaische Poesie. Ingenium, mentem diviniorem, os magna sonaturum, diese von dem Himmel so seltsam verliehene Eigenschaften, welche Horaz von den Dichtern fodert, findet **Fragvier** nur bey einem Poeten, der in gebundener Rede dichtet. Um den Vorwurf abzulehnen, daß er das Wesen der Dichtkunst in dem Verse suche, erkläret er sich, daß es Verse ohne Poesie, aber keine Poesie ohne Verse geben könne. Höret denn aber ein in ungebundene Rede übersetztes Gedicht auf, ein Gedicht zu seyn? Herr **Fragvier** bejahet diesen so seltsam scheinenden Satz, und zwar aus dem von einem Gleichnisse hergenommenen Grunde, weil ein Kupferstich von einem Gemälde kein Gemälde sey. Kein Schriftsteller in ungebundener Rede habe jemals auf die Benennung eines Dichters Anspruch gemacht; **Apulejus**, **Lucian**, **Cicero**, liessen sich hierinn Gerechtigkeit wiederfahren, und der Mangel des Sylbenmaaßes heiße sie, sich eines Namens verzeihen, auf welchen dem **Apulejus** seine Verwandlungen, dem **Lucian** seine wahrhafte Geschichte, und dem **Tullius** der Traum Scipions, ein Recht zu erwerben scheinen. Namentlich stößt er unter den ungebundenen Schriften die Romanen aus der Zahl der Gedichte heraus. Fenelons unsterblicher Telemach hat ein gleiches Schicksal. Zuletzt schließt er, daß jedermann würde ein Dichter seyn wollen, wenn die Prose der Dichtkunst fähig seyn könnte.

Wäre

Wäre der größte Beyfall nicht eben sowohl in dem Reiche der Wissenschaften, als in dem Sprengel der Kirche, ein sehr wahrscheinliches Kennzeichen des Irrthums, so würde die Eintracht unzähliger Stimmen vom Pöbel und von Gelehrten, und zwar Gelehrten vom ersten Range, der Meynung des Herrn **Fraguiers** ein überwiegendes Gewicht geben. **Scaliger**, einer von den Vätern der itzt allmählig aussterbenden Familie der sogenannten Polyhistorum, behauptet ausdrücklich, daß die Historie von der Poesie durch nichts, als nur durch die Art des Ausdrucks, unterschieden werde [e]). Und **Vossius** glaubet, daß ein Gedicht zwar der Nachahmung, aber nicht des Sylbenmaaßes entbehren könne [f]). Selbst **Voltaire**, der allgemeinste Geist, den Europa besitzt, erkläret sich für die Nothwendigkeit auch sogar des Reims, welchen die Natur sowohl wilden als gesitteten Völkern eingeflößet zu haben scheine [g]).

§. 5.

Das Wesen der Dichtkunst in der Nachahmung.

Nicht weniger ehrwürdige Kunstrichter haben das Wesen der Dichtkunst mehr in den inneren Theilen derselben gesucht, die zwar das Ohr nicht rühren, aber den Verstand und die Aufmerksamkeit beschäfftigen. Die Nachahmung schien diese Eigenschaften vorzüglich zu besitzen. Alte und neue Kunstrichter haben daher dieselbe für das Wesen der Poesie erkannt; und ist mir unbegreiflich, wie Herr **Racine** so viel über seine Ueberzeugung erhalten können, daß er schreiben darf [h]), kein Mensch glaube, daß das

c) Scaliger Poetic. Lib. I. Cap. II. und in einer besondern Abhandlung aduersus calumniatores poeseos.

f) Vossius de artis poeticae natura ac constitutione C. II. §. 6. 7. 8.

g) Preface d' une Edition d' Oedipede 1729.

h) Memoires de l' Academie Françoise T. VI. p. 246.

das Wesen der Poesie in der Nachahmung bestehe. Wenn Aristoteles die Quellen der Dichtkunst entdecken will, so suchet er dieselben in dem natürlichen Vergnügen, welches die Nachahmung den Menschen einflößet [i]). Diese Wahrheit ist unleugbar. Alle Wissenschaften und Künste sind entweder Erklärungen der Wirkungen, welche die Natur vor unsern Augen vollzieht, die Triebfedern derselben aber vor uns verbirgt, oder es sind ähnliche aber unvollkommene Abrisse ihrer unsern Sinnen empfindlichen Werke. Hieraus erwächst eine unendliche Anzahl nachahmender Künste, und die Art der Nachahmung bestimmet ihre Verschiedenheit unter einander. Wenn der gründliche Stagyrite die Gedichte in ihre Ordnungen abtheilet, giebt er überhaupt von ihnen den Charakter, daß sie Nachahmungen sind, aber, wie er sich bey Erklärung der Epopee ausdrücket, Nachahmungen in gebundener oder ungebundener Rede; und in allen Erklärungen, welche er von den übrigen Gattungen der Gedichte giebt, wird das Geschlecht in der Nachahmung gesetzet. Viele spätere Kunstrichter haben diesen Begriff beybehalten: und sind sie bisweilen von demselben abgegangen, und haben ihm einige Einschränkungen zugefüget, so ist es wahrscheinlicher Weise nicht sowohl einiger an dem Begriffe bemerkten Unrichtigkeit wegen geschehen, als vielmehr um etwas neues gesagt zu haben. So wenig sind ihre Zusätze von dem Sinne des aristotelischen Begriffes entfernet.

§. 6.

Das Wesen der Dichtkunst in der Erdichtung.

Die Erdichtung ist wenigstens durch eben so viele Stimmen, als die Nachahmung, für das wesentliche Stücke der Dichtkunst erkannt worden. Die Alten waren größten Theils der Meynung, daß ein Ge-

i) in der Dichtkunst Cap. 4.

Gedicht nicht ohne Fabel seyn könne. Glaubet Sokrates, daß ein göttlicher Ausspruch ihm die Verfertigung der Gedichte auferlege, so erkennet er, daß dieser Vorsatz nicht ohne Fabeln könne vollzogen werden, und, um sich von dieser Pflicht loszumachen, übernimmt er die Uebersetzung äsopischer Fabeln [k]). Suchet **Plato** Gründe, die Dichter aus dem Staate zu verbannen, den seine fruchtbare Einbildungskraft gebildet hatte, so müssen ihm die Fabeln und Erzählungen, welche er folglich für wesentliche Stücke der Dichtkunst nimmt, zum Vorwande dienen [l]). Findet gleich **Aristoteles** das Wesen der Dichtkunst in der Nachahmung, so ist doch auch die Erdichtung, diese Tochter der Nachahmung, eine nothwendige Folge seines Systems. Wegen des Mangels der Erdichtungen versaget er dem **Empedokles** den Namen eines Dichters. **Plutarch** ist nicht weniger strenge. Wir kennen, spricht er, Opfer ohne Tanz und Musik; allein keine Poesie ohne Fabeln und Unwahrheiten [m]). Ich will mich nicht aufhalten, diesen Begriff bey dem Horaz und andern Kunstrichtern zu zeigen. Herr **Brämer** hat die wahren Begriffe der Alten und Neuern von der Dichtkunst mit vieler Geschicklichkeit ins Licht gesetzet [n]), und ihren Sinn glücklich getroffen.

§. 7.

Das Wesen der Dichtkunst in der Begeisterung.

Andere Kunstrichter sind von der Würde und den Vorzügen der Dichtkunst so stark eingenommen, daß sie dieselbe entehrt glauben würden, wenn sie ihr einen menschlichen Ursprung zugestünden, und ihr Wesen in etwas anderem, als in einem göttlichen Ein-

k) Plato in Phaedone.
l) Plato de republ. Lib. X.
m) Plutarchus.
n) Brämer vom wahren Begriffe der Dichtkunst.

Einblasen sucheten. Die Schwachheit, welche ein jeder Mensch für seine Schooßwissenschaft fühlet, und derselben so gern ein ehrwürdiges Ansehen verschaffet, hieß die ersten Dichter ihre Kunst, so hoch als möglich, erheben. Sie sowohl, als ihre Meister waren göttlich; die Musen sprachen durch ihren Mund: und unreine Seelen waren unfähig, die Geheimnisse, der Dichtkunst zu durchdringen. **Plato** hält, ungeachtet seines öfters gegen die Dichtkunst, und deren Vater, den **Homer**, bezeugten Hasses, die Poesie für eine göttliche Kunst. Er spricht o); „Wer ohne Begeisterung sich zu den poetischen Tho„ren der Musen nahet, in der Ueberredung, daß „seine Geschicklichkeit ihn zum guten Dichter machen „werde, wird sowohl, als seine Gedichte, in Ge„nenhaltung eines Gedichtes, das aus der Begeiste„rung herrühret, kraftlos seyn„. Was für ein Zeugniß für die Dichtkunst aus dem Munde eines so großen Mannes, ja was noch mehr, aus dem Munde eines Feindes! Die Dichter haben seine Großmuth belohnet; er hatte ihre Kunst göttlich genennet, und durch sie heißt er noch heute der göttliche **Plato.** Bis auf unsere Zeiten ist die Begeisterung ein gewöhnliches Compliment geworden, welches auch der schlechteste Dichter sich mit einem zuversichtlichen Gesichte selbst machet. Man nahm es aber nur auf den Fuß eines Compliments, und kein Dichter würde mit zufriedenen Augen gesehen haben, wenn man seine Gedichte für die Frucht einer höhern Weisheit, als der seinigen, gehalten hätte.

Racinens Erklärung der Begeisterung.

Herr Racine p) hat in neuern Zeiten sich zuerst wieder bemühet, die Begeisterung im wahren Ernste für das Wesen der Dichtkunst auszugeben. Er suchet aus den Alten die Stellen zusammen, worinn die

o) Plato in Phaedone.

p) Memoires de l'Academie Françoise T. VI. p. 245. 257.

die Dichtkunst als eine Wirkung eines göttlichen Hauchens abgeschildert wird. Alle alte Poeten haben Eitelkeit gnug gehabt, uns in ihren Gedichten nicht vergeblich nach Beyspielen davon suchen zu lassen. Ovid und Horaz reden von einem sie begeisternden Gotte: zween Dichter, deren Gedichte zwar oft dem Verstande eines solchen Gottes, aber nicht seinen Sitten Ehre machen würden. Herr Racine bemühet sich, das Hyperbolische und Ausschweifende von diesem Begriffe abzusondern, und so verschwindet unter seinen Händen alles Prächtige von dieser Erklärung, und die Begeisterung verwandelt sich in die natürliche Sprache der Leidenschaften. Er nimmt an, daß ein jedes Gedicht die Sprache eines gewissen Affects enthalte, und daß wir uns in dem Affecte der Freude, Traurigkeit, Verwunderung Zornes, Liebe und der übrigen Leidenschaften, anders ausdrücken, als ruhige Menschen. Der nach der Natur gebildete Ausdruck dieser Leidenschaften heißt bey ihm der poetische Ausdruck, die Begeisterung, das Wesentliche der Dichtkunst. Doch erfodert er nächstdem noch den Vers als etwas nothwendiges.

§. 8.

Zusammengesetzte Erklärungen der Dichtkunst.

Das Gefühl der Schwierigkeiten, die eine jede von diesen Erklärungen drücken, hat die Kunstrichter der neuern Jahrhunderte bewogen, diese Erklärungen zu vereinigen, und aus ihnen insgesammt den Begriff der Dichtkunst zusammen zu setzen. Daraus sind die Begriffe Scaligers, Bacons, Gottscheds und Breitingers entstanden. Herr Brämer überhebt mich hier nochmals der Mühe, weitläuftig zu seyn.

Scaligers Erklärung.

Scaliger hält die Dichtkunst für eine Vermischung des Wahren mit dem Falschen, oder eine Nachahmung der Wahrheit durch Erdichtungen, und dieses

ses zwar nicht bloß zur Belustigung, sondern auch zum Unterrichte. Diese Nachahmung durch Erdichtungen muß vermittelst der Verse ausgedrücket werden, welche ihm von einer vordringenden Nothwendigkeit scheinen. Aus Achtung für diese widersetzet er sich dem Urtheile seiner Vorgänger in der Kritik, die dem Werke des **Lucans** vom pharsalischen Kriege den Namen eines Gedichts versagen, weil dasselbe bloß wahre Geschichte zum Vorwurfe hat. **Scaliger** erkennet es mit dem ihm so natürlichen gebieterischen Tone für ein Gedicht, weil es in Versen geschrieben ist [q]). Auf diesen Begriff **Scaligers** hat **Vossius** seine ganze Dichtkunst gebauet.

Bacons Erklärung. **Bacon**, ein Mann in dessen Schriften der Saame aller späteren Entdeckungen liegt, hat sich bemühet, die Gränzen der Dichtkunst; so wie aller übrigen Wissenschaften, zu bestimmen [r]). Die Einbildungskraft sieht er für die Quelle der Dichtkunst an. Das Wesen eines Gedichts besteht in einer erdichteten Nachahmung der Historie. Das Sylbenmaaß ist folglich etwas Zufälliges, und es können sowohl wahre Geschichte in Versen, als Gedichte in ungebundener Rede, geschrieben werden. Satyren, Elegien, Sinnschriften und Oden schließt er von der Zahl der Gedichte aus, und theilet die wahre Dichtkunst in die erzählende, dramatische und paraboliſche Gattung. Zur ersten Gattung rechnet er die Heldengedichte, zur zweyten die Trauer- und Lustspiele, und zur dritten die Fabeln.

Gottscheds Erklärung. Herr **Gottsched**, der erste unter den Deutschen, der eine kritische Dichtkunst geliefert, versteht durch die Dichtkunst, die Wissenschaft, alle natürliche Dinge durch eine harmonische Rede nachzuahmen [s]). Er

q) Poetic. Lib. I. C. II.
r) de augmentis scientiarum Tom. I. L. II. p. 125 sq.
s) Kritische Dichtkunst Cap. II.

Er sieht das Sylbenmaaß als ein unentbehrliches Stück eines Gedichtes an, und die Nothwendigkeit der Erdichtungen folget von selbst aus seiner Erklärung. Herr Brämer behauptet zwar, daß Herr Gottsched die Ausarbeitung seiner Dichtkunst auf eine andere Erklärung gebauet habe, obwohl dieselbe im Anfange seiner Dichtkunst nicht zum Grunde liegt. Kraft derselben lasse er das Wesen der großen Gedichte in der wahrscheinlichen Fabel bestehen, und sehe die Verse nur für etwas Zufälliges an; bey den kleinen Gedichten aber halte er die Verse für nothwendig, und die Erdichtung für zufällig. Allein mich dünkt, des Herrn Gottscheds Dichtkunst lasse sich hiegegen vertheidigen. Eine jede wahrscheinliche Fabel ist bloß eine Nachahmung natürlicher Dinge, und eine jede Nachahmung ist eine Erdichtung: folglich hat Herr Gottsched, ohne einen großen Fehler zu begehen, eines für das andere setzen können. Eine wohlklingende poetische Schreibart aber fodert er sowohl in dem Heldengedichte, als in dem Trauerspiele; und was ist diese, nach den gewohnten Begriffen anders als eine nach dem Sylbenmaaße abgemessene Rede?

Herr Breitinger leget in seiner vortrefflichen Dichtkunst zwar keine förmliche Erklärung derselben zum Grunde. Er behauptet aber durchgehends die Erklärung, welche er an einem Orte beyläufig giebt [t]), daß nämlich das Wesen der Poesie in der Dichtung und einer geschickten Nachahmung der Natur bestehe, daß das Sylbenmaaß, und die Reimen nur zufällige Auszierungen seyn, die nicht mehr zu bedeuten haben, als ein zierlicher Rahme, womit ein kunstreiches Gemälde eingefasset wird. Ich darf wohl nicht suchen, eben diesen Begriff aus Breitingers Erklärung.

Herrn

t) Kritische Dichtkunst.

Herrn Bodmers Schriften zu bestärken. Die Seelen dieser zween erleuchteten Freunde scheinen so sehr aus gleichem Zeuge gebildet zu seyn, daß sie nur durch eine Denkungsart belebet zu werden scheinen, und man glauben sollte, in beyden Körpern wohne nur ein Geist.

Baumgartens Erklärung.

Noch ist eine Erklärung der Dichtkunst übrig, die der tiefsinnige Herr Baumgarten erfunden, und auf diesen Grund ein neues System der Dichtkunst aufgeführet [u]). Brämer [w]) und Quistorp [x]), haben dieselbe, und zwar die letztere mit ziemlicher Hitze angegriffen, und Meyer hat sie gegen den letzteren vertheidiget [y]). Vermöge derselben ist ein Gedicht eine vollkommen sinnliche Rede. Eine Erklärung, welche so weit von allen andern abzugehen scheint, und doch in der That alle bisher von mir angeführte Erklärungen in sich begreift. Wären wir noch in den für die Schriftsteller so glücklichen Zeiten des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts, so würde ich nur kurz sagen, daß ich diese Erklärung für die einzig wahre erkennete, und mit diesem Zeugnisse meine Abhandlung schließen. Sie würde dennoch gelehrt seyn, denn wie viel unterschiedene Meynungen habe ich nicht angeführet? Und dieses war Gelehrsamkeit. Allein unser ekeles Zeitalter vergnüget sich hiemit nicht; es wird meine ganze bisherige Ausführung als ein Sachen leeres Register ansehen, und verdammet mich, meinen Satz durch unumstößliche Gründe zu bestärken. Ich wünsche, daß diese eben die Wirkung auf die Ueberzeugung meiner Leser haben mögen, welche sie auf die meinige gehabt haben.

§. 9.

u) de nonnullis ad poema pertinentibus §. 9.
w) vom wahren Begriffe der Dichtkunst §. 204.
x) neuer Büchersaal, erster Band 5tes Stück.
y) Vertheidigung der baumgartischen Erklärung eines Gedichts.

§. 9.

Der reine Verstand ist kein ordentliches Erbtheil der menschlichen Fähigkeit: nur einige seltene Seelen, bey deren Hervorbringung sich Jahrhunderte erschöpfen, besitzen ihn als ein außerordentliches Geschenke des Himmels. Vielleicht, daß sie nicht mit so starken Banden, als die übrigen Menschen, an die Erde geknüpfet sind: vielleicht, daß die äußern Gegenstände auf sie nicht mit solcher Lebhaftigkeit als auf andere wirken. Außerdem sind die Sinnen die Quelle der menschlichen Begriffe, der auf dieselbe sich gründenden Gedanken, und der aus diesen entspringenden Entschließungen. Es wird schon eine gewisse Anstrengung des Geistes erfodert, aus diesen durch die Sinne erkannten Sätzen bloß vernünftige Folgen zu ziehen, und von ihnen zu einer höhern Erkenntniß aufzusteigen. Ist die Seele wegen dieses Joches, das sie den Sinnen unterwirft, zu beklagen? oder liegt darinn ein Vorzug für sie verborgen? Ein Meßkünstler wird das erste, ein Dichter das letzte bejahen. Gewiß ist: die erstaunlichen Werke Gottes, die Schönheit dieser sichtbaren Welt, würden der unsinnlichen Seele versteckt bleiben: durch die Kraft scharfsinniger Schlüsse würde sie zwar zur Erkenntniß Gottes aufsteigen; tausend Vorwürfe hingegen, welche die sinnliche Seele zur Bewunderung Gottes erwecken, würden ihrer Betrachtung verborgen bleiben. Jedoch die Freundschaft, welche ich für meine Sinnen hege, sollte mich bald wider meinen Endzweck in metaphysische und moralische Betrachtungen vertiefen.

Was eine sinnliche Rede sey?

Sich die Dinge so vorstellen, wie sie unsern Sinnen sich darstellen, heißt sinnlich denken. Der Mensch kann sinnlich denken, seine meisten Gedanken und Begriffe sind wirklich sinnlich, und er ist im Stande, dieselben auf eine sinnliche Art auszudrücken,

cken. Dieses ist der Ursprung sinnlicher Reden. Eine Rede kann sinnlich seyn:

1) in Ansehung der Gegenstände.
2) in Ansehung der Erkenntniß dieser Gegenstände.
3) in Absicht auf den Ausdruck.

Ist nun, nach unserer unten zu beweisenden Erklärung, ein Gedicht, eine vollkommen sinnliche Rede, und folglich in allen ihren Theilen so sinnlich, als möglich ist, so müssen die Gegenstände eines Gedichts, die Art der Erkenntniß dieser Gegenstände, und der Ausdruck dieser Erkenntniß in einem möglichst starken Grade sinnlich seyn.

§. 10.

Sinnliche Gegenstände.

Die Vorstellungen der vernünftigen menschlichen Seele werden sowohl durch die Art, wie sie in der Seele gebildet werden, als durch die Beschaffenheit der vorgestellten Dinge selbst unterschieden. Die Natur begreift Wesen in sich, die den ganzen Menschen beschäfftigen, und allen seinen Kräften empfindlich werden können. Andere Wesen hingegen sind nur dem reineren Theile des Menschen, der Seele, kenntlich: der Verstand allein begreift ihre Wirklichkeit und ihre Eigenschaften. Jene Vorwürfe, die zur adäquaten Beschäfftigung unserer Natur gebildet zu seyn scheinen, weil sie den ganzen Menschen einnehmen, sind sinnliche Gegenstände, d. i. Gegenstände, deren Bilder die Seele, durch Beyhülfe der untern Kräfte hervor bringt, und deren Eindrücke durch eben diesen Weg empfindet.

Die Benennung sinnlicher Gegenstände begreift das ganze Feld der fühlbaren Wirklichkeit in sich. Alle Geschöpfe, die in solche Körper gehüllet sind, welche wegen ihrer dichten und irdischen Zusammensetzung nicht vor unserm Gesichte entfliehen; alle Wirkungen der Natur, die der menschlichen Beob-

achtung bemerklich werden; die nothwendigen und zufälligen Handlungen der belebten Geschöpfe; die Werke der Kunst, und deren mechanische Veränderungen; was das Auge erblicket, das Ohr rühret, und alle Glieder fühlen, alles das sind sinnliche, und folglich nach unserer Erklärung, überhaupt betrachtet, poetische Vorwürfe. Insbesondere kommen hier die inneren Veränderungen der Seele in Betrachtung. Der innere Sinn des Menschen empfindet sie in uns; die Gesetze der Aehnlichkeit lassen sie uns auch bey anderen Menschen entdecken, und die äußeren Sinne dienen, dieselbe lebhaft auszudrücken. Den wichtigsten Theil von ihnen machen die Leidenschaften aus, die unerschöpfliche Quelle blinder und überlegter Handlungen. Freude, Traurigkeit, Liebe, Haß, Zorn und tausend andere sind Wirkungen unserer inneren Empfindung, sind sinnlich, sind poetisch. Ich bin hier an die psychologischen Gränzen gelanget, die Schranken meiner Abhandlung erlauben mir nicht, mich in dieses Feld tiefer einzulassen.

Die erdichtende Kraft der Seelen eröffnet uns ein neues Reich sinnlicher Gegenstände. Dieses Vermögen machet den Dichter so stolz, daß er sich der Natur zur Seite setzet, und als ein zweyter Schöpfer das Mögliche ins Wirkliche zu verwandeln glaubet. Es äußert sich diese erschaffende Kraft bey Vermehrung der sinnlichen Gegenstände. Wirkliche, aber geistliche Wesen, die der Schärfe menschlicher Augen versteckt sind, umgiebt der Dichter mit sichtbaren Körpern, fühlbaren Gliedern, und in die Sinne fallenden Verrichtungen. Zufällige, nicht für sich selbst bestehende Dinge, und moralische Eigenschaften verwandelt er in Personen, und läßt sie dem ihnen gegebenen Charakter anständige Handlungen verrichten. Und was nicht ist, noch jemals

seyn wird, wird durch seine Hand wirklich, lebendig und thätig. Miltons sinnliche Gegenstände sind größten Theils aus dieser Quelle entsprungen. Dieses ist der Ort, wo **Voltairens** dienstfertige Zwietracht, und **Klopstocks** Engel erschaffen worden.

§. 11.

Grade des Sinnlichen.

Eine unendliche Zahl von Vorwürfen stellet sich unsern Augen täglich dar, unendlich aber ist auch die Verschiedenheit ihrer Wirkungen auf unsere Sinnen. Einige beschäfftigen alle untere Kräfte unserer Seelen, andere aber scheinen nur für wenige, oder gar nur für ein sinnliches Erkenntnißvermögen gemacht zu seyn. Ich habe eine zu gute Meynung von der Aufmerksamkeit meiner Leser auf die gemeinsten Vorfälle, als daß ich von beyden Beyspiele geben sollte. Hieraus folget, daß zwischen den sinnlichen Gegenständen ein Unterscheid herrsche, die mehr sinnlichen von der weniger sinnlichen durch gewisse Stufen abgesondert werden, und folglich jene mehr poetisch sind als diese.

Die größere oder kleinere Anzahl der in die Augen fallenden Bestimmungen, giebt den Grund zu dem stärkern oder geringern Grade des Sinnlichen, oder des materialisch Poetischen, ab. In den allgemeinen Begriffen z. B. von einem Menschen, einem Thiere, einer Pflanze überhaupt, erkennen die Sinnen nur undeutliche Merkmaale, das Bild des Cajus oder der Phyllis hingegen drücket sich mit kenntbaren Spuren in sie. Ein einzelnes Ding (individuum) ist folglich sinnlicher und poetischer, als allgemeine Begriffe, Geschlechter und Arten. Sollte **Homer** die schädlichen Folgen der Uneinigkeit, und die unseligen Früchte des Zorns abschildern, so zeiget er sie, statt allgemeiner Lehren, in dem Beyspiele des Achilles. Die Frömmigkeit überhaupt

schil-

schildert Virgil in der Person des Aeneas, und die Gleichnisse der größten Dichter haben einen einzelnen und genau bestimmten Vorwurf zum Grunde. Eine umständliche Ausführung dieses Satzes schlägt tiefer in die inneren Schönheiten der Dichtkunst ein, als daß ich ihn hier in seinem völligen Umfange erläutern könnte.

Eine Handlung, die nicht durch bekannte Triebfedern gewirket wird, noch aus vorher gesehenen Ursachen erfolget, und eine Begebenheit, die sich unsern Augen unvermuthet darstellet, machen einen stärkeren Eindruck auf unsere Sinnen, und sind folglich sinnlicher, als gewohnte und erwartete Zufälle. Die Erkenntniß dieser Wahrheit hat die Gedichte mit übernatürlichen Begebenheiten und Wunderwerken, mit erfüllten Weissagungen und Orakelsprüchen, mit unerwartetem Glückswechsel oft erfüllet, und noch öfter überhäufet.

§. 12.

Sinnliche Erkenntniß.

In einer vollkommen sinnlichen Rede, welche in dieser Abhandlung mein beständiges Augenmerk ist, muß ferner die Erkenntniß, welche wir von den sinnlichen Gegenständen äußern, sinnlich seyn. Empfindungen und Einbildungskraft sind es, wodurch die Seele neue Begriffe von den äußern Dingen erhält, oder auch die alten erneuert. Die Empfindungen entstehen von der Aufmerksamkeit auf die gegenwärtigen Eindrücke der Dinge, die um uns sind: die Einbildungen aber, von der Aufmerksamkeit auf die Eindrücke, welche wir ehemals empfunden haben. Machet das Gegenwärtige allemal einen lebhaftern Eindruck in uns als das Abwesende, so muß auch die Gewalt der Empfindungen über unsere Seele stärker seyn, als die Kraft der Einbildungen; sie sind daher in einem stärkern Grade sinnlich, und

folglich mehr poetisch. Der Kuß, den Myrtill heute der Phyllis raubet, rühret ihn lebhafter, als die Erinnerung tausender, die er ehedem von der Chloris erhalten. Daher haben die Dichter, zu Erhaltung der höchsten sinnlichen Erkenntniß mehr Empfindungen als Einbildungen in ihre Gedichte gebracht, und die letzteren so oft als möglich in Empfindungen zu verwandeln gesuchet. Die prächtige prosaische Ode des jüngern Herrn Schlegels, die in dem Donner den Schöpfer so erhaben besingt, hat ihre einnehmende Schönheiten diesem Kunstgriffe zu danken.

Die Empfindungen sind, sowohl wegen des Unterscheides, der sie wirkenden Gegenstände, als der in uns dadurch entstehenden Eindrücke, mehr oder weniger bemerklich. Ist die Empfindung, nach der Absicht des Dichters, bestimmet, zur höchsten Stufe des Sinnlichen erhöhet zu werden, so muß er suchen, ihr die größte Lebhaftigkeit mitzutheilen. Die Lebhaftigkeit der Handlungen entspringt aus einer starken Erregung der Leidenschaften, und schnelleren Bewegung des Blutes. Soll uns also eine Empfindung lebhaft rühren, so muß sie unsere Leidenschaften erwecken, und unser Blut in Wallung setzen. Sehen wir die Unschuld leiden, und das Laster triumphiren, so empöret sich in unsern Herzen Mitleiden und Unwillen. Sehen wir Zamorens Tage in Gefahr, so fühlen wir ein ängstliches Klopfen in unserer Brust, das für sein Leben erzittert. Diese Wirkungen der vorgestellten Empfindungen auf uns, sind das einige und wahre Merkmaal ihrer Lebhaftigkeit. Ich habe niemals ohne eine rührende Bewegung die hagedornische Beschreibung der geringscheinenden Begebenheit des Empfanges Ulysses durch seinen Hund lesen können. Insbesondere aber erwecken großmüthige Handlungen die beweglichsten Empfindungen in unseren Seelen, obgleich das

menschliche Geschlecht in unsern Zeiten sein Recht auf die Ausübung derselben verloren zu haben scheinet. Ein Mensch muß ein asiatisch- oder africanisches, d. i. zur Sclaverey gewohntes Herz haben, den der Tod eines Cato, eines Brutus, nicht auf das lebhafteste rühret. Wir werden gleichsam in ihre Zeiten versetzet, und das alte römischt Blut scheint auch in unseren Adern zu schlagen.

Hat die Natur die empfindenden Theile der Menschen verschieden gebildet, und haben gleiche Gegenstände bey Leuten von unterschiedener Zusammensetzung der Blutgefäße nicht gleiche Wirkungen, so können die Stufen der Lebhaftigkeit einer Handlung nicht mit genauer Richtigkeit bestimmet werden, sondern hangen von der Gemüthsbeschaffenheit der Personen ab, welche die Empfindungen, oder Einbildungen, an sich erfahren. Was die Einbildungskraft des Welschen erhitzet, wird das kalte Blut eines Lapländers, oder vielleicht eines Deutschen, nicht in Bewegung bringen. Eine Brittinn wird von dem nur mittelmäßig gerühret, was ihre ihnen so verhaßte Nachbarinnen außer sich selbst setzen würde. Will also ein Dichter in seinem Gedichte die Lebhaftigkeit in gehörigem Maaße vertheilen, so muß er den Charakter der Nation, und Person, für welche er schreibt, insbesondere vor Augen haben. Hierinn liegt ein Grund zur Vertheidigung **Homers** und **Milrons**. Der letzte wird insbesondere getadelt, er habe allzu erschreckliche Empfindungen und Einbildungen in sein Gedicht gebracht. Allein da die Neigungen der Griechen so sehr von unsern Sitten abgehen, und die Denkungsart der Engländer von den Begriffen fast aller Völker der Erden so weit entfernet ist, so kann auch den Mitbürgern dieser Dichter dasjenige erträglich, ja gar schön gewesen

seyn, und noch seyn, was unseren Sinnen ekelhaft und widrig scheint.

Eine ganze Reihe allzulebhafter Empfindungen betäubet die Sinnen, und machet sie zu allem Gefühle stumpf. Sie darf also in einer vollkommen sinnlichen Rede keinen Platz haben, weil dadurch eine Vernichtung der sinnlichen Rührung bewirket wird. Ein vorsichtiger Dichter wechselt daher mit Einbildungen und Empfindungen ab, damit bey jenen die durch diese allzustark angestrengte Sinnen sich wieder erholen können. Es ist also wider die wahren Regeln der schönen Wissenschaften, wenn auch vornehme Dichter eine beständige Gleichförmigkeit oder Monotonie in Empfindungen und Einbildungen beobachten, und entweder einen poetischen Traum, oder eine Erscheinung, das Erhabene und Wunderbare in ihren Gedichten seyn lassen.

Hier liegen noch viele mit den obigen Sätzen verwandte Wahrheiten, die in einer ausführlichen Dichtkunst auseinander gesetzet zu werden verdienen, hier aber mich zu weit führen würden.

§. 13.

Klarheit der sinnlichen Erkenntniß.

Eine nicht weniger wesentliche Eigenschaft der Empfindungen und Einbildungen, so fern sie im Zusammenhange mit einer vollkommen sinnlichen Rede betrachtet werden, ist die Klarheit derselben. Je genauer wir einen Vorwurf von allen übrigen unterscheiden, desto klärer drücket sich sein Bild in unsere Seelen. Der Unterscheid der äußerlichen und innerlichen Klarheit, welcher auch hier Statt findet, ist zu bekannt, als daß ich ihn beweisen dürfte. Dinge, deren Wesen und Eigenschaften wir deutlich erkennen, sind innerlich klar. Eben dieselben sind äußerlich klar, wenn uns viele Kennzeichen derselben undeutlich vorgestellet werden. Die Erhaltung

der möglich größten Klarheit ist zwar der Endzweck der Dichtkunst, und den Sinnen ist es nicht unmöglich, deutliche Begriffe von Dingen, durch eine den untern Kräften nicht versagte Aufmerksamkeit zu erhalten. Allein, da den Sinnen sich nur einzelne Dinge vorstellen, da die Bestimmungen dieser so sehr in einander fallen, daß sie der eingeschränkten Einsicht unmöglich aufzuspüren sind, so kann zwar die innerliche Klarheit der Empfindungen und Einbildungen auch bey der sinnlichen Rede Statt finden; allein diese Fälle sind unendlich selten; sie machet vielmehr die Ehre der Meßkunst und Grundlehre, und ist zu hochmüthig für die sinnlichen Wissenschaften. Die äußere Klarheit giebt zwar den Grund der inneren Klarheit und aller höheren Wissenschaften ab, allein kaum erkennet der undankbare Meßkünstler und Metaphysikus ihre Dienste. Der Dichter hingegen findet in ihr sein Vergnügen, und von ihr borget er die größten Schönheiten seiner Gedichte.

Aus je mehr Gesichtspuncten unsere Blicke einen Gegenstand übersehen, desto kenntlicher und ausführlicher ist sein Eindruck. Die weitschweifigen Gleichnisse großer Dichter sind eine Folge dieses Kunstgriffes, ungeachtet der sparsame Weltweise sie tadelt, weil sie nicht mit einem Blicke können übersehen werden. So viel Seiten also, als die Sinnen in einem Vorwurfe erblicken, so viele Gegenstände der sinnlichen Erkenntniß. Das Wesen, ob es zwar der Grund des Dinges ist, bleibt den Sinnen unsichtbar, und wirket gar nicht, oder doch nur schwach auf unsere Empfindungen, und wird uns oft nur durch mühsame Schlüsse kenntlich. Die Handlungen und Wirkungen hingegen sind der Spiegel, woraus auch die Sinnen mit Sicherheit von den Eigenschaften der vorgestellten Dinge urtheilen können. Unsere Sinnen haben einen äußerlich klaren

ren Begriff von dem Donner, welcher weder Aufsteigung schwefelichter Dünste, noch Bewegung und Drückung der Luft, noch Entzündung subtiler und erhitzter Partikeln, und also das wahre Wesen nicht kennet, sondern durch die Empfindungen des Knalles und des Blitzes, und durch die Einbildungen der erschrecklichen Wirkungen erzeuget ist. Ist die Wirkung, welche der Dichter beschreiben will, für sich nicht so klar, als eine vollkommen sinnliche Rede erfodert, so führet er klärere Kennzeichen von fremden Vorwürfen an, um die dunkleren zu erklären, d. i. er gebrauchet Gleichnisse. Will Virgil, den fürchterlichen Anblick der Wohnung des Cacus vorstellen, so nimmt er fremde Bilder zu Hülfe, um denselben desto klärer zu machen. Er vergleicht sie mit den Tiefen der Hölle z). Er konnte kein geschickter Bild wählen, weil die Einbildungskraft der Menschen sich jederzeit die fürchterlichsten Begriffe von diesem Orte gemacht hat.

§. 14.

Schönheit der sinnlichen Erkenntniß.

Der Probierstein der Schönheit unserer Empfindungen und Einbildungen, ist das Maaß des Vergnügens, welches wir, oder unser innerer Sinn bey demselben fühlen. Dieses Vergnügen ist das Triebwerk aller unserer Handlungen, so sehr sich dasselbe auch unter fremden Namen und Bewegungsgründen zu verstecken suchet, und sich in dem Cäsar Herstellung der Ruhe, und bey dem Cato Liebe zur Freyheit nennet. Die Gründe, durch welche dieses Vergnügen gewirket wird, sind in einer sinnlichen Rede eben dieselben, als in allen Handlungen des Lebens. Wir empfinden es, wenn unsere sinnliche Erkenntniß sinnlicher Gegenstände angenehme Empfindungen in uns erwecket. Die Empfindung der Freude über die beschützte Unschuld des Erbarmens

z) Aeneid. Lib. VIII. v. 241. sq.

mens mit den Unglücklichen, die Erhöhung unserer Gemüthsfassung bey großmüthigen Handlungen, sind Wirkungen, die der Menschheit Ehre machen, und die in unserer Seele ein zärtliches Vergnügen zurück lassen. Was für eine Wollust nimmt nicht die Seele ein, wenn die Angst, worein uns die Unglücksfälle der Alzire gesetzet, durch die großmüthige Bekehrung Guzmanns getilget wird. Doch auch unangenehme Empfindungen haben oftmals Theil an unserm Vergnügen, und die widrigen Bewegungen, welche sie in uns erregen, gefallen uns nicht selten. Diese Art des Vergnügens entspringt nicht aus der Sache selbst, sondern von der Kunst der Nachahmung, wenn dieselbe uns ein getreues Nachbild bekannter und auch häßlicher Urbilder liefert. Aristoteles hat hievon umständlicher geredet.

Ein anderer Grund des Vergnügens liegt in der Schönheit der Sache. Der Anblick des Schönen rühret uns, wir untersuchen nicht lange, sondern sind gleichsam gezwungen, ein Vergnügen daran zu empfinden. Jedoch ist dieser Zweig des Vergnügens am wenigsten in der Gewalt des Dichters. Alle Geschöpfe, und ihre Betrachtungen, sind, materialisch betrachtet schön; allein die Begriffe, welche die ersten Eindrücke der Kindheit und Erziehung uns einpflanzen, haben uns gewisse Bestimmungen des Schönen eingedruckt, welche in unser ganzes Leben einen kräftigen Einfluß haben. Unterscheidet sich eine jede Nation durch einen besondern Charakter, welcher sich auf die Verschiedenheit der Denkungsart, Begriffe, und der daher stammenden Erziehung gründet, so können auch die Begriffe, welche sich andere Völker von dem Schönen machen, von unseren Begriffen abgehen, sintemal das Urtheil der Menschen nur dasjenige schön findet, was den

Empfin-

Empfindungen seiner Sinnen ein solches zu seyn scheint. Ist es wahr, daß die Japaneser, in Begriffen, Sitten, und Gewohnheiten, gleichsam Gegenfüßer der Europäer sind, so würde ein Japanischer Virgil, dem Ansehen nach, wenig Schönheiten für uns erhalten, und Corneille und Racine würden vermuthlich ihrem Schauplatze wenig Thränen abzwingen. Ein Poet hat also gnug gethan, wenn seine Gedichte die relative Schönheit seines Volks, oder derjenigen unter seinem Volke, welche von dieser Schönheit urtheilen können, erreichet haben. Tadelt daher der Herr de la Morte die Schönheiten des Homers, weil sie in Ansehung des französischen Geschmacks dergleichen nicht sind, so hätte er mit gleichem Rechte den Homer strafbar finden können, weil er kein Christ gewesen, noch eine französische Erziehung genossen. Aus eben diesen verschiedenen Empfindungen, und den daher stammenden Begriffen von der Schönheit läßt sich beurtheilen, warum die anakreontischen Oden, und verliebte Lieder nur der schlüpferigen Jugend gefallen, aber nicht das Vermögen haben, die Stirne eines Greisen zu entrunzeln.

§. 15.

Sinnliche Einkleidung unsinnlicher Vorwürfe.

Ich habe bisher die Quellen und Ausflüsse der sinnlichen Erkenntniß aufgespüret. Es ist noch ein Mittel übrig, sie zu bereichern, welches von der Kunst des Poeten abhängt. So sehr auch der Dichter an sinnliche Begriffe gebunden ist, so muß er doch kein Fremdling in der deutlichen Erkenntniß seyn: will er vielmehr die Fehler vermeiden, worein die Dichter nur gar zu oft fallen, bey denen das Naturell die Stelle der Regeln vertritt, so muß er selbst von den undeutlichen Begriffen seines Gedichtes deutliche Begriffe haben. Soll er aber diese deutlichen Begriffe in seinem Gedichte in ihrer natürlichen Gestalt

stalt darstellen? dieses würde eine philosophische Abhandlung zieren, in einem Gedichte aber eine Unwissenheit der wahren poetischen Schönheit verrathen. Er muß sie daher auf eine sinnliche Art vortragen. Die alten Dichter haben sich desselben häufig bedienet. Ovid will sagen: Gott bestrafet die Unbarmherzigkeit, und belohnet die Freygebigkeit. Dieses sind deutliche Sätze, die aus deutlichen Begriffen folgen. Das Mittel, sie in eine vollkommen sinnliche Rede zu bringen, war, sie sinnlich auszudrücken. Gott ist Jupiter und Mercur; die Phrygier geben das Bild der Unbarmherzigkeit; Philemon und Baucis stellen die Freygebigkeit vor. Alle Heldengedichte, Trauer- und Lustspiele sind deutliche Wahrheiten in sinnlichen Putz gekleidet.

§. 16.

Sinnlicher Ausdruck.

Die letzte Stufe zur Vollkommenheit der sinnlichen Rede ist der sinnliche Ausdruck, dessen Vollkommenheit aus dem Vergnügen zu beurtheilen ist, welches er unsern Sinnen verursachet. Er muß daher malerisch seyn. Die Gegenstände verlieren durch ihn nichts von ihrem natürlichen Glanze, er stellet sie unsern Sinnen so vor, daß wir sie vor uns zu sehen glauben. Ich übergehe diese wichtige Materie mit Fleiß. Herr **Bodmer** hat solche so lehrreich abgehandelt, daß ich nichts hinzuzuthun weiß. Der sinnliche Ausdruck kleidet eigentliche Redensarten in uneigentliche ein. Metaphern und Gleichnisse verhindern ihn, in das Trockene und Gemeine zu fallen. Ich habe diese Lehre an einem andern Orte ausführlich abgehandelt [a]). Endlich erfodert der sinnliche Ausdruck die Harmonie. Alle Völker finden ein Vergnügen an dem harmonischen Klange, zum sicheren Beweise, daß dasselbe durch die Natur in ihre Brust

a) In meiner Abhandlung von den Gleichnissen und Metaphern.

Brust gesenket worden. Die Worte können nach den Gesetzen des Wohlklanges auf einander folgen, und folglich ist eine sinnliche Rede um so viel vollkommener, je bemerklicher diese Harmonie ist, und je stärker sie auf unsere Sinnen wirket. Das Ohr ist der Richter dieser Vollkommenheit. Es ist unstreitig, daß eine nach den Regeln des Sylbenmaßes abgefaßte Rede harmonischer und folglich sinnlicher sey, als ein Vortrag in ungebundener Schreibart. Es ist eine Art der Musik, die das Gehör ergetzet, und ohne weiteren Beweis kann das Ansehen aller bekannten Völker die Wahrheit dieses Satzes befestigen. Ein prosaisches Gedicht kann daher zwar schön seyn, allein durch das Sylbenmaaß würde es noch schöner gemacht werden können. Man wirft vergebens ein; die Poesie werde dadurch schwerer gemacht: die Schwierigkeit wird durch die größere Vollkommenheit ersetzet. Sollte aber auch wohl der Reim geschickt seyn, dem Gedichte eine größere Vollkommenheit zu geben? Ich bin fast furchtsam hierinn einen Ausspruch zu thun. Die Griechen und Römer reimeten nicht; die Engeländer folgen ihnen größten Theils nach; in Deutschland haben die Schweizer die Gedichte ohne Reim beschützet; **Meier** hat, die Häßlichkeit des Reims darzuthun, sich bemühet; **Anakreon** singt bey uns ohne Reim; **Lange** giebt uns die vortrefflichsten Oden, und **Klopstock** Heldengedichte, ohne sich diesem Zwange zu unterwerfen. Hingegen streiten für den Reim die Beyspiele der meisten gesitteten und barbarischen Völker; und das Ansehen der letzteren scheint nicht so verächtlich zu seyn, als man glauben möchte. Die wilde Seele dieser Barbaren kennet keine falsche Zärtlichkeit, sondern das, was ihre Sinnen angenehm und harmonisch finden, scheint von der Natur selbst dafür erkannt werden zu müssen. Allein,

da

da auch, wie ich oben angeführet, die Gewohnheit eine große Macht auf das Urtheil von der Schönheit der Dinge hat, so könnte auch diese vielleicht den größten Theil an dem Beyfalle des Raums haben. Jedoch, ist es unleugbar, daß der Reim eine Art einer musikalischen Harmonie, und folglich den Sinnen angenehm sey, so erhellet daraus, daß auch der Reim eine Vollkommenheit eines sinnlichen Vortrages seyn könne, wenn er anders der Natur der Sprache gemäß ist. Da aber wiederum der Reim auch einen großen Zwang in Gedanken und Worten macht, so fragt sichs, ob die Schönheit desselben diese Unvollkommenheit ersetze. Voltaire hält den Reim in der französischen Poesie für unentbehrlich. Deutschland ist noch über den Werth desselben in der deutschen Sprache getheilet. Große Meister haben uns Muster von gereimter und ungereimter Poesie gegeben. Es ist zweifelhaft, wer den meisten Beyfall finden werde, und nur die zukünftige Zeit wird den Ausspruch thun, ob der Reim eine Schönheit oder ein Uebelstand sey.

§. 17.

Alle Gedichte sind vollkommen sinnliche Reden.

Endlich nähere ich mich meinem Hauptzwecke wieder. Ich will beweisen, daß alle Arten von Gedichten vollkommen sinnliche Reden sind, oder seyn müssen, in welchen sinnliche Gegenstände auf sinnliche Art gedacht, und sinnlich ausgedrücket werden. Ich glaube zwar nicht, daß jemand im Ernste an dieser Wahrheit zweifele, so bald er dieselbe nur überdacht hat; allein wie mäßig würden die Bände der Schriftsteller, und wie geringe der Verdienst der Drucker seyn, wenn nichts bewiesen würde, als woran gezweifelt wird. Von mir erfodert die Verknüpfung meines Systems hier diesen Beweis.

Heldengedicht.

Das größte Werk des schönen Geistes ist das Heldengedicht. Dieses ist eine Nachahmung einer

großen und erhabenen Handlung, die der Dichter nur aus einer angeblichen göttlichen Begeisterung beschreibt. Der Vorwurf eines epischen Gedichtes sind also Handlungen natürlich oder poetisch wirklicher Personen. Hier sind sinnliche Gegenstände. Diese werden uns lebhaft vor Augen gestellet, und rühren unsere Empfindungen und Einbildungskraft. Wer empfindet nicht gleichsam selbst den Schmerz des Vaters in der Henriade, der ein Mörder seines Sohns war, und wer theilet nicht in der Aeneis die verzweifelnde Angst der Dido mit ihr? Hier ist sinnliche Erkenntniß. Der Ausdruck des epischen Gedichtes muß der Würde eines von Gott begeisterten Dichters gemäß seyn. Er erfodert daher lebhafte Schildereyen, neue Gleichnisse, kühne Metaphern, einen äußerstharmonischen Klang. Alles dieses finden wir im Homer, Virgil, Milton und Voltaire, und alles dieses sind Eigenschaften eines sinnlichen Ausdrucks. In einem Heldengedichte finden sich demnach sinnliche Gegenstände, sinnliche Erkenntniß, sinnlicher Ausdruck. Folglich ist ein Heldengedicht eine vollkommen sinnliche Rede.

Trauerspiel.

Ein Trauerspiel ist die Nachahmung einer großen affectvollen Handlung, welche durch redende Personen vorgestellet wird. Hier herrschet vornehmlich die Sprache des Schreckens, des Mitleidens, der Wuth, der Liebe, und überhaupt aller Leidenschaften. Die Personen, die vorgestellet werden, sind vornehme Unglückliche. Hier sind die Gegenstände. Unser Eingeweide wird bey ihren Unglücksfällen bewegt, wir empfinden selbst; unsere Erkenntniß ist folglich sinnlich. Der Ausdruck bildet die Gestalt der Leidenschaften natürlich ab, trotzig in dem Munde eines Cato, groß in den Aussprüchen eines Horaz, zärtlich in den Ausdrückungen eines Alvares, machet er uns die Seelen der handelnden Personen gleichsam

sicht-

sichtbar. Der Ausdruck ist folglich gleichfalls sinnlich, und das Trauerspiel ist eine vollkommene sinnliche Rede.

Ein Lustspiel ist sowohl als das Trauerspiel eine Schilderung des menschlichen Lebens, und hat folglich gleiche Eigenschaften mit demselben, nur daß der Ausdruck nicht so vollkommen sinnlich zu seyn pfleget, als in dem Trauerspiele. Lustspiel.

Eine Ode ist ein erhabenes heftiges Gedicht. Der Dichter ist gleichsam außer sich, und malet lauter Empfindungen ab. Die Begeisterung herrschet durch das ganze Stück, und hier ist das Feld, wo dem Dichter erlaubt ist, kühne Schilderey en und Gleichnisse, verwegene Metaphern anzubringen. Hier ist folglich alles sinnlich, oder wird sinnlich abgebildet, Gegenstände, Erkenntniß, Ausdruck. Ode.

In einem Lehrgedichte sind die Vorwürfe zwar gemeiniglich über die Sinnen erhoben, und in höhere Sphären eingeschränket. Allein sie werden in sinnliche Figuren gekleidet, philosophische Gedanken werden sinnlich ausgedruckt. Ist also gleich das Lehrgedicht keine vollkommen sinnliche Rede, so bleibt es doch sinnlich, und dieses kann mir hier gnug seyn, da nicht wenige Kunstrichter, welche das Wesen des Gedichts in der Fabel setzen, die Lehrgedichte von der Zahl der Gedichte ausschließen. Lehrgedicht.

Die Satyren sind als Lehrgedichte, zu betrachten: sie haben also gleiches Recht mit ihnen, und nur noch diesen Vorzug, daß in der Satyre gemeiniglich erdichtete Personen die Helden der Satyre abgeben müssen, und solche also in diesem Stücke sinnlicher machen, als das Lehrgedicht. Satyre.

Ein Schäfergedicht schildert den angenehmen Zustand des ruhigen Weltalters. Nichts ist sinnlicher, als die darinn vorgestellten Vorwürfe, nichts hat eine mehr reizende Gewalt, als die Empfindun- Schäfergedicht.

gen der angenehmen Luft des Feldes und Waldes. Auch der Ausdruck stimmet mit den Empfindungen überein, welche unsere Sinnen von den vorgestellten Sachen haben. Folglich ist bey den Hirtengedichten Gegenstände, Erkenntniß und Ausdruck sinnlich.

§. 18.

Eine vollkommen sinnliche Rede ist das Wesen eines Gedichts.

Nun kann ich endlich den Beweis von der Wahrheit meiner Erklärung eines Gedichtes geben.

Das Schäfergedicht, die Satyre, das Lehrgedicht, die Ode, das Lustspiel, das Trauerspiel, das Heldengedicht, sind vollkommen sinnliche Reden. Außer ihnen giebt es keine Gedichte mehr; folglich ist ein jedes Gedicht eine vollkommen sinnliche Rede. Alle Eigenschaften dieser Gedichte lassen sich aus den Eigenschaften einer vollkommen sinnlichen Rede begreifen; dieses ist der Innbegriff des Wesentlichen; **folglich ist eine vollkommene sinnliche Rede das Wesentliche eines Gedichts.**

Mein zweyter Beweis gründet sich auf folgende Sätze. Weder die gebundene Schreibart, noch die Nachahmung der Natur, noch die Erdichtung, noch die Begeisterung, noch der baconische, gottschedische, und breitingerische Begriff erschöpfen das Wesen der Dichtkunst. Kein einziger von diesen Begriffen ist folglich der wahre. Alle aber sind Theile und Eigenschaften eines Gedichtes, und fließen insgesamt aus dem Begriffe einer vollkommen sinnlichen Rede. Dasjenige, woraus alle Eigenschaften fließen, heißt das Wesen der Dinge: **folglich ist eine vollkommene sinnliche Rede das Wesen eines Gedichts.** Man sieht leicht, daß mir obliege, zu erweisen, daß alle obberührte Stücke das Wesen eines Gedichts überhaupt nicht erschöpfen, hingegen alle aus dem Begriffe einer vollkommen sinnlichen Rede fließen.

§. 19.

Die gebundene Schreibart ist nicht das Wesen der Dichtkunst, noch weniger aber der Reim. Aus dem Wesen eines Dinges müssen alle Eigenschaften desselben begriffen werden können. Sollte also das Sylbenmaaß, und der Reim, das Wesen der Dichtkunst ausmachen, so müßte der Gebrauch des Wahrscheinlichen, des Wunderbaren, der Empfindungen, der Einbildungen, der Gleichnisse, der Metaphern u. d. gl. m. aus dem Begriffe des Sylbenmaaßes herfließen. Das Sylbenmaaß ist nur eine Ordnung der Worte unter sich, und folglich nur etwas äußerliches, es hat also in das Innere der Dichtkunst keinen Einfluß, und ist demnach nicht das Wesen eines Gedichtes. Ueberdem würde auf den zugestandenen Fall kein Unterscheid zwischen den Gedichten, als bloß nach Maaßgebung der Regelmäßigkeit des Sylbenmaaßes bestimmet werden können. Das os magna Sonaturum des Horaz kann nur in Sachen, oder allenfalls in den Worten, nicht aber in etwas äußerlichem, als dem Sylbenmaaße, liegen. Ungeachtet der Bemühungen des Herrn Fragvier scheint mir der Einwurf, für die Vertheidiger des Sylbenmaaßes unwiderleglich, daß, wenn das Wesen eines Gedichts bloß in dem Sylbenmaaße bestünde, ein in ungebundene Schreibart übersetztes Gedicht aufhören müsse, den Namen eines Gedichtes zu führen. Er suchet sich durch ein Beyspiel zu helfen. So wenig, saget er, als ein Kupferstich von einem Gemälde selbst ein Gemälde ist, so wenig ist auch ein in Prose übersetztes Gedicht noch ein Gedicht. Allein Herr Fragvier setzet hier das Wesen der besondern Art für das Wesen des Geschlechts. Es ist wahr, ein Kupferstich ist kein durch Pinsel und Farben gemachter Abriß eines Vorwurfes, und ein in Prosa übersetztes Gedicht ist kein Gedicht in Versen: allein ein

Die gebundene Schreibart ist nicht das Wesen eines Gedichts.

Kupferstich höret nicht auf, sowohl als ein Gemälde, eine Abbildung der vorgestellten Sache, und das übersetzte Gedicht ein Gedicht zu seyn. Nur das Zufällige geht verloren, das Wesentliche bleibt. Er wirft ein; daß Lucians, Apulejus und Ciceros prosaische Werke folglich auch Gedichte seyn müßten. Wären sie vollkommen sinnliche Reden, so müßten sie es freylich seyn; allein, da öfters sinnliche Gegenstände, noch öfters die sinnliche Erkenntniß und Ausdrücke fehlen, so sind viele Stellen in ihnen poetisch, aber die ganzen Werke verdienen den Namen der Gedichte nicht.

Ueber **Fenelons** Telemach hat sowohl Fragvier als Voltaire das Urtheil der Verdammung gesprochen, und ihn aus der Zahl der Gedichte gestoßen. Ich bin überzeuget, wenn beyde Kunstrichter die charisische lateinische Uebersetzung des Telemachs [b]) gelesen hätten, sie würden dieser Uebersetzung willig den Namen eines Gedichtes zugestanden haben. Herr **Charisius** hat aber nichts in den wesentlichen Stücken des Telemachs geändert. Ich habe schon gezeiget, daß das Sylbenmaaß unmöglich das Wesentliche eines Gedichts ausmachen könne. Der Grund eines Gedichtes liegt demnach im Telemach selbst. Und kaum verdienet die Henriade diesen Namen mit größerem Rechte als der Telemach. Hier sind sinnliche Gegenstände, allenthalben zeiget sich das Wahrscheinliche in dem Wunderbaren. Die Empfindungen und Leidenschaften Telemachs sind so leb-

b) Herr Johann Ehrenfried Charisius ist Königlich Schwedischer Vorpommerischer Landrath und erster Bürgermeister zu Stralsund. Die Uebersetzung kam, ohne seinen Namen, unter dem Titel heraus: Viri summi Salignac de Fenelon fata Telemachi latino carmine reddita. Ich thue nicht zu viel, wenn ich diese Verse virgilianisch nenne. Es ist aber dieses Werk nicht so bekannt geworden, als es verdienet.

lebhaft geschildert, daß sie sich in unserer Seele zuzutragen scheinen. Nur der an vielen Orten so prächtige Ausdruck könnte an etlichen Orten sinnlicher seyn; ein Fehler, welchen Telemach mit unsern meisten deutschen Dichtern gemein hat.

Herrn **Fragviers** letzter Einwurf, daß jedermann würde ein Dichter seyn wollen, wenn die Prose der Dichtkunst fähig seyn könnte, läßt sich umkehren. Der Reim, und das Sylbenmaaß, sind es vielmehr, unter welchen das poetische Ungeziefer, das alle gesittete Länder überschwemmet, (denn die Gedichte barbarischer Völker sind nur Verstand,) das Leere seines Gehirns versteckt. Das Ohr wird hier oft durch den Klang getäuschet, und die Annehmlichkeit desselben verbirgt oft den Mangel der Gedanken. In Prosa hingegen, in Prose würde ihre Schwäche deutlicher ins Auge fallen. Schon der Mangel des Reims schrecket manche ab. Wenig schlechte Dichter haben bisher in Deutschland versuchet, ungereimte Verse zu machen, obgleich dieselben schon allmählig das Bürgerrecht gewonnen zu haben scheinen.

Das Sylbenmaaß und der Reim gehören nicht zum Wesen der Dichtkunst: sie können aber zur Vollkommenheit eines Gedichts etwas beytragen. Ich habe dieses oben erwiesen, und es folget aus dem Begriff einer vollkommen sinnlichen Rede.

§. 20.

Die Nachahmung erschöpfet nicht das Wesen der Dichtkunst. Streitet gleich **Aristoteles** für diesen Begriff, so ist doch die Wahrheit mächtiger als der Stagyrite. Es sind derer Wissenschaften allzuviel, deren Endzweck die Nachahmung der Natur ist, als daß solche, ohne genauere Bestimmung, das Wesen der Dichtkunst ausmachen könnte. Aristoteles

Noch die Nachahmung.

teles setzet hinzu: in ungebundener und gebundener Rede. Es ist wahr, dieses ist eine Eigenschaft eines Gedichts, allein die Erklärung läßt sich nicht mit der erklärten Sache umkehren, und ist folglich fehlerhaft; denn ist nicht auch eine Rede eine Nachahmung in ungebundener Rede? Der Begriff einer Nachahmung erschöpfet folglich das Wesen eines Gedichts nicht.

Die Nachahmung folget hingegen aus meinem oben gegebenen Begriffe. Die sinnlichen Gegenstände muß ich so abschildern, daß sie unsere Sinnen rühren; dieses geschieht, vermöge der Empfindungen und Einbildungen, welche ihre Urbilder in der Natur haben: folglich muß der Dichter die Natur nachahmen. Allein nicht die Natur überhaupt; sie enthält viele Dinge, die unsern Sinnen verborgen, und der Würde der Dichtkunst nicht anständig sind; sondern die poetische Natur, d. i. die Natur, so ferne sie nicht über, oder unter dem poetischen Horizont ist, so fern sie in unsere Sinnen fällt, oder denselben, als solche, kann vorgestellet werden.

§. 21.

Noch die Erdichtung.

Die Erdichtung erschöpfet nicht das Wesen der Dichtkunst. Erdichtungen haben auch unwahrscheinliche ja unmögliche Begebenheiten zum Grunde. Die Wahrscheinlichkeit hingegen ist eine von den Hauptcharaktern der Dichtkunst. Folglich ist nicht eine jede Erdichtung ein Vorwurf der Dichtkunst, und die Erdichtung überhaupt erschöpfet das Wesen der Dichtkunst nicht. Sollte dieses seyn, so würden alle poetische Zierrathen, Empfindungen, Gleichnisse wegfallen, und das Verdienst der Poesie würde nur in der Kunst der Erdichtung bestehen.

Die Erdichtung fließt aus meinem oben gegebenen Begriffe. Die Dichtkunst hat ein Recht, auf

alle

alle Gegenstände, die wirklich sind und in unsere Sinnen fallen, außerdem aber noch auf alle diejenigen, die unsern Sinnen durch die Einbildung vorstellig gemacht werden können. Dieses aber geschieht durch Erdichtungen. Das Heldengedicht, Trauer- und Lustspiel, die Mythlogie, diese reiche Quelle des Wunderbaren, sind Erdichtungen, und sind deswegen Erdichtungen, weil alle diese Gedichte vollkommen sinnliche Reden seyn müssen.

§. 22.

Noch die Begeisterung.

Die Begeisterung ist nicht das Wesen der Dichtkunst. Ich darf hier nicht die hyperbolischen Ausdrücke der Dichter, den Deus in nobis des Ovids im Ernste widerlegen. Ein philosophisches Auge sieht leicht, daß Eitelkeit und Begierde, sich über den Pöbel zu erheben, den Dichtern solche widersinnische Gedanken eingeflößet. Die Begeisterung des Herrn Racine ist es, womit ich zu thun habe. Er versteht darunter die natürliche Sprache der Leidenschaften, und erkläret diese für das Wesen der Poesie. Man würde ihn kaum widerlegen können, wenn in den Gedichten nur Leidenschaften vorgetragen würden. Allein so unendlich auch die Veränderungen der Leidenschaften, so tief und unergründlich ihre Quellen sind, so würde doch das Feld der Dichtkunst in Vergleichung mit dem, so sie itzt einnimmt, sehr eingeschränkt werden, wenn nur der Mensch ihr Gesang wäre. Die prächtigen Betrachtungen der Natur, die Werke der Kunst u. a. m. würden aus der Zahl der Gedichte ausgeschlossen werden müssen. Auch hier kann überdem die Erklärung, und erklärte Sache, nicht gleichgültig für einander gesetzt werden. Führet nicht die Rede des Tullius gegen den Catilina die Sprache des Zorns und Unwillens, und die Rede der scythischen Gesandten die

Sprache der Großmuth? und sind also die Reden nicht eben sowohl die Sprache der Leidenschaften?

Die Begeisterung, oder eigentlich die Sprache der Leidenschaften, folget aus unserm Begriffe. Eine vollkommen sinnliche Rede stellet Handlungen vor, diese werden durch Bewegungsgründe bestimmet, welche sich wieder auf die Leidenschaften der Menschen gründen. Der Poet muß dieses so sinnlich vortragen als möglich. Eine jede Person muß der sie beherrschenden Leidenschaft gemäß reden. Sehet hier in einer vollkommen sinnlichen Rede durch eine nothwendige Folge die Sprache der Leidenschaften!

§. 23.

Noch der Begriff Scaligers,

Scaligers Begriff, nach welchem die Dichtkunst eine Vermischung des Wahren mit dem Falschen, oder eine Nachahmung der Wahrheit durch Erdichtungen, nicht bloß zur Belustigung, sondern auch zum Unterricht ist, erschöpfet das Wesen eines Gedichts nicht. Dieser Begriff ist aus der Erdichtung und Nachahmung zusammen gesetzt. Ich habe schon oben gezeiget, daß beyde das Wesen der Dichtkunst nicht ausmachen, sondern beyde aus meinem Begriffe fließen. Denn gesetzt auch, daß beyde vereiniget sind, so schließt doch die Nachahmung der Wahrheit durch Erdichtungen nicht nothwendig einen sinnlichen Ausdruck ein, und folglich fehlet derselben ein wesentliches Stück eines Gedichts.

§. 24.

oder Bacons,

Der Begriff des großen Bacon erschöpfet das Wesen eines Gedichts nicht. Seinen Sätzen zu Folge hat ein Gedicht die Einbildungskraft zur Quelle, und ist eine erdichtete Nachahmung der Historie. Ich habe schon gezeiget, daß die Empfindungen den schönsten Theil eines Gedichts ausmachen, und daß auch wahre Geschichte Gegenstände der Dichtkunst seyn können. Zu geschweigen, daß auch aus dieser

Erklä-

Erklärung der sinnliche Ausdruck eines Gedichts nicht nothwendig fließt. Ueberdem dünket mich, daß Bacon, gegen seine Erklärung selbst, Satyren und Oden von der Zahl der Gedichte ausschließe: da in beyden Gattungen von Gedichten die Einbildungskraft zum Grunde liegt. In der Satyre wird Harpax Geiz, Eugens Stolz, in dem Lichte vorgestellet, welches uns unsere Einbildungskraft darbiethet. Die Ode aber ist eine beständige Folge in Empfindungen verwandelter Einbildungen.

§. 25.

Herrn Gottscheds Erklärung, da er, durch die Dichtkunst, die Wissenschaft alle natürliche Dinge durch eine harmonische Rede nachzuahmen, versteht, erschöpfet das Wesen der Dichtkunst eben so wenig, als die Erklärung des Herrn Breitingers, nach welcher die Dichtkunst in der Dichtung, und einer geschickten Nachahmung der Natur besteht. Aus beyden fließt nicht nothwendig, daß die Gegenstände eines Gedichts sinnlich seyn und sinnlich gedacht werden müssen: aus Herrn Breitingers Erklärung folget außerdem auch nicht, daß der Ausdruck nothwendig sinnlich seyn müsse. Daß beyde Erklärungen aber in der meinigen enthalten sind, ist von selbst klar. oder Gottscheds und Breitingers.

Da also keine einzige von allen angeführten Erklärungen eines Gedichts das Wesen der Dichtkunst erschöpfet, hingegen alle Erklärungen in der meinigen gegründet sind, und ungezwungen aus derselben fliessen, so folget, daß die Erklärung eines Gedichts, durch eine vollkommen sinnliche Rede die einzige wahre sey.

§. 26.

Ich habe meine Absicht erreichet, und die Richtigkeit meiner Erklärung, wie ich glaube, unumstößlich erwiesen. Man machet zwar einige Zweifel Widerlegung der Einwürfe.

dage-

dagegen, welche aber nicht von besonderer Erheblichkeit sind. Man saget:

1. Es würde nach dieser Erklärung zu schwer fallen, ein Dichter zu werden, und die Schranken eines Gedichts würden nicht wohl zu bestimmen seyn. Hieraus folget aufs höchste nur dieses, daß wir keine vollkommene Dichter werden können. Allein das Wesen der Wissenschaften mißt sich nicht nach dem Maaße unserer Unvollkommenheit, und die Gränzen aller Wissenschaften und Künste sind weiter gesteckt, als unsere Kräfte zu erreichen vermögend sind. Die nämliche Hinderniß, welche uns abhält, vollkommene Dichter zu werden, versaget uns den Namen vollkommener Weltweisen und Meßkünstler, ohne daß wir deswegen die Schranken dieser Wissenschaften enger zusammen zu ziehen suchen.

2. Sie sey nicht fruchtbar. Ich habe aber in meiner ganzen Abhandlung das Gegentheil gezeiget, indem ich alle Eigenschaften eines Gedichts aus dieser Erklärung hergeleitet habe.

3. Man müsse den Alten folgen, und, da wir ihre Gedichte zu Mustern nehmen, auch eben die Begriffe mit selbigen verknüpfen, die sie damit verknüpfet haben. Zum Unglück aber hat sich keiner von den alten Dichtern erkläret, was er unter seinen Gedichten wolle verstanden wissen; die Natur leitete sie, bey Verfertigung derselben, mehr, als die Kenntniß der Regeln. Sie hätten also vortreffliche Werke verfertigen, und dennoch eine unrichtige Erklärung davon geben können: denn richtige Erklärungen sind ein Werk der Vernunftlehre, worinn aber die Alten überhaupt nicht, und noch weniger ihre Dichter, große Meister waren. Und endlich, so muß auch ein dreytausendjähriger Irrthum einer erwiesenen Wahrheit weichen.

Abhandlung
von den Personen, und Handlungen, eines Heldengedichts.

§. 1.

Ich habe in meiner Abhandlung, von dem wahren Begriffe eines Gedichts, überzeugend dargethan, daß ein Gedicht überhaupt, und ein Heldengedicht insbesondere, eine vollkommene sinnliche Rede seyn müsse. Eine Erklärung, welche dem epischen Gedichte in desto reicherem Maaße eigen seyn muß, je mehr dieses über die ordentlichen Kräfte des erdichtenden Geistes erhaben ist, und einen, der Verschwendung sich nähernden, Ueberfluß des Witzes, und der Einbildungskraft, erfodert. Die Armuth dieser Erfindungskraft, und das Unvermögen, die Schönheiten der Natur zu erblicken, und in ähnlichen Bildern nachzuschildern, zween Fehler, über welche von Millionen Dichtern sich kaum etliche empor schwingen, machen die Möglichkeit eines vollkommen sinnlichen Gedichts so schwer, und die Zahl der epischen Gedichte so geringe. Und die geringe Anzahl epischer Gedichte ist hinwiederum der Grund, warum der Begriff eines epischen Gedichts, bey den meisten Kunstrichtern, so schwankend und unbestimmt ist; denn die Dichtkunst ist älter als die Kritik, und die Kunstrichter haben ihre Erklärungen nur in der Folge der Zeit von den Mustern der Dichter abgezogen.

Die Bestimmung der Personen und Handlungen eines Heldengedichts hat insbesondere viele von einander abgehende Meynungen der Kunstrichter hervorgebracht, weil die ältern Kunstrichter sich, für die Begriffe unserer Zeiten, nicht deutlich genug ausgedruckt, von den neueren

Kunst-

Kunstrichtern aber der größte Theil die Aussprüche der Alten, auch in ihrer Dunkelheit verehret, und nicht Muth genug hat, neue Begriffe zu erfinden. Aristoteles bezeichnet den Gegenstand epischer Gedichte durch das Wort σπουδαίων. Dieses kann erhaben, vollkommen, tugendhaft ꝛc. bedeuten; es kann auf die Personen, es kann auf die Handlungen gehen. Es kann der Dichtkunst allenfalls gleichgültig seyn, welchen Begriff Aristoteles erwählet habe. Ich werde suchen, aus der Natur der Sachen zu zeigen, welches der wahre Begriff seyn müsse. Werden meine Gründe überzeugend gefunden, so können wir aus der Einsicht unsers philosophischen Kunstrichters sicher schließen, daß er aus eben denselben Gründen geschlossen habe.

§. 2.

Ich setze zum ersten Grundsatze: **Ein Heldengedicht erfodert wichtige Handlungen.** Handlungen sind der Endzweck aller Gedichte, und Personen werden in denselben nur aufgeführet, so fern sie handeln. In einem Heldengedichte aber insbesondere müssen die Handlungen wichtig seyn. Das epische Gedicht ist, nach den angenommenen Begriffen aller Dichter und Kunstrichter, das Meisterstück des menschlichen Witzes, ein Gedicht in der höchsten Stufe der Vollkommenheit und folglich die vollkommenste sinnliche Rede; und zwar dieses in Ansehung sowohl der Materie als Ausbildung. Die Handlung eines Heldengedichtes muß also alle mögliche sinnliche Schönheit haben, und so stark in die Sinnen fallen, als möglich ist. Dieses geschieht größtentheils durch die Wichtigkeit der Handlungen. Wichtige Handlungen, so fern sie in einem Heldengedichte Platz finden, sind diejenigen Begebenheiten, durch welche das Glück oder Unglück eines ganzen Volks oder einer ansehnlichen Stadt, mittelbar oder unmittelbar, gewirket wird, oder daraus erfolget: unmittelbar, wenn es den Staat selbst zum Gegenstande hat; mittelbar, wenn es den Fürsten oder Helden des Staats trifft. Man sieht leicht, daß die Wichtigkeit dieser Handlungen nach den

ver-

verschiedenen Ständen, woraus sie betrachtet wird, auch in einem verschiedenen Lichte erscheinen müsse. Der Kunstrichter aber muß sie nach ihrer ursprünglichen Bestimmung betrachten, und die Wichtigkeit einer jeden epischen Handlung nach den Begriffen der Nation, für welche der Dichter geschrieben, beurtheilen. So muß ein europäischer und indianischer Kunstrichter in **Klopstocks**, Messias und **Milrons** verlornem Paradiese, oder einem etwannigen braminischen Gedichte von des Vistaou und Brama Bemühungen, die Menschen zur ersten Reinigkeit zu bringen, die Stufen der Wichtigkeit nicht nach der Uebereinstimmung der Handlungen mit der Wahrheit, sondern nach ihrem Verhältnisse zum System des Dichters und der Nation, bestimmen.

Die Wichtigkeit der Handlung hängt so genau mit dem Wesen des Heldengedichts zusammen, daß man kaum begreifen kann, wie jemand die Nothwendigkeit derselben habe leugnen können. Nichts destoweniger behauptet Hr. **Dacier** in seinen Anmerkungen über die aristotelische Dichtkunst, und die Frau **Dacier** in der Vorrede der Odyssee Bl. 14; daß die Handlungen eines Heldengedichts niedrig und gemein seyn können: Sie drücken sich, wo nicht mit einerley Feder, jedoch mit einerley Worten aus: „Es ist „in der That nicht nothwendig, daß die Handlung des Hel„dengedichts an sich selbst berühmt und wichtig sey, viel„mehr kann sie schlecht und gemein seyn, sondern sie muß, „durch die Beschaffenheit der Personen, welche man auf„führet, groß und wichtig seyn. Desfalls saget **Horaz** „nach dem Aristoteles; Res gestae regumque ducumque: „die Thaten der Könige und Feldherren. Dies ist so wahr, „daß die erhabenste Handlung eines bloßen Bürgers nie„mals den Vorwurf eines Heldengedichts wird abgeben kön„nen, da hingegen die gemeinste Handlung eines Königs „oder Feldherrn allemal geschickt dazu ist„. Ich habe nicht nöthig, diese Meynung zu widerlegen: es fließt das Gegentheil aus dem vorigen, da ich erwiesen habe, daß

die

die Handlungen durch ihre innere Bestimmung und durch ihre Folgen wichtig seyn müssen. Cäsars Schlaf und Mahlzeiten sind Handlungen eines Helden, werden mir aber deswegen nicht wichtiger, als der Schlaf und die Mahlzeiten seiner Soldaten: es sey denn, daß sich jene durch wichtige Begebenheiten oder Folgen von diesen unterschieden, wodurch sie aber zu der Stufe wichtiger Handlungen würden erhöhet werden. Allein diese Meynung, daß nämlich niedrige Handlungen großer Personen der Vorwurf eines Heldengedichts seyn können, hat einen noch furchtbarern Vertheidiger an dem Herrn **Le Bossu** gefunden. Nach seiner Meynung sind die Handlungen der Ilias und Odyssee nur gemein, werden aber wichtig, weil Achilles, Agamemnon, Ulysses darinn auftreten. Allein die Handlungen werden wichtig, nicht wegen des großen Namens dieser Prinzen, sondern wegen der Folgen, so natürlich aus ihnen fließen. Der Zorn des Achilles zieht seine Rückkehr zu seinen Schiffen, den Sieg der Trojaner, und andere wichtige Folgen nach sich, und setzet die Götter selbst in Weitläuftigkeit. Ulysses Reise aus Asien nach Ithaka ist nicht der Vorwurf des homerischen Gedichtes, sondern eine Reise die zu Meere, trotz dem Neptunus und allen seinen Hindernissen, fortgesetzet wird, diese ist der Vorwurf seines Gedichts und eine sehr wichtige Handlung.

§. 3.

Mein zweyter Grundsatz ist: **Ein episches Gedicht erfodert wichtige Personen.** Je stärker die Personen eines epischen Gedichtes in die Sinne fallen, desto vollkommener ist das Gedicht. Die Stärke des sinnlichen Eindrucks aber, so fern derselbe von Vorstellung der Personen gewirket wird, hängt von der Wichtigkeit der aufgeführten Personen ab. Personen sind aber wichtig

a. wenn sie am Stande vornehm sind.
b. wenn sie sich durch Thaten oder besondere Eigenschaften berühmt gemacht haben.

c. wenn

c. wenn das Heil eines ganzen Staats oder vieler Menschen von ihnen abhanget.

Die Handlung ist das Hauptstück des Heldengedichts, und die Wichtigkeit der Personen gründet sich in der Wichtigkeit der Handlung; folglich können Personen, die nur bloß durch ihren Stand vornehm und wichtig sind, an sich keine Hauptpersonen epischer Gedichte seyn, wofern nicht die Wichtigkeit ihrer Personen durch die Wichtigkeit der Handlungen unterstützet wird.

Ist die Wichtigkeit der Handlung der erste und wesentliche Grund eines Heldengedichtes, so folget, daß die Personen eines epischen Heldengedichts nicht nothwendig von großer Geburt oder vornehmen Stande seyn müssen, sondern daß auch eine Person von gemeinem Stande durch große und erhabene Unternehmungen sich zum Helden eines epischen Gedichts geschickt machen könne. Zwar glaubet die gelehrte Frau **Dacier**; „die Fabel des Heldengedichts „sey die Nachahmung einer Handlung nicht gemeiner Leute „sondern großer Personen„. Es ist wahr, niedrige Personen, die in Ansehung, sowohl ihres Standes, als ihrer Handlungen, dergleichen sind, sind keine geschickte Vorwürfe eines Heldengedichts. Aufs höchste können sie den Stoff zu den komischen sogenannten Heldengedichten darbieten, desgleichen des Herrn **Holbergs** Peter Paars, und des großen **Boileau** Bücherpult sind. Der eigentliche Grund davon aber liegt nicht so sehr in der Niedrigkeit der Person, als in der Niedrigkeit der Handlungen. **Boileaus** Bücherpult wird niemals das Wesen eines wahren Heldengedichts annehmen, wenn gleich, statt des Prälaten, der Erzbischof aufgeführet würde. Wenn aber Personen von niedrigem Stande durch erhabene und große Handlungen sich von dem Pöbel unterscheiden, wenn durch ihre Unternehmungen die Schicksale ganzer Nationen bestimmet werden, so sind sie dadurch zu würdigen Gegenständen epischer Gedichte (unter b. und c.) erhöhet. Das Mägdchen von Orleans, die Frankreich vom Untergange

errettet, und aus deren Händen ein König seine Krone empfängt; Tell der die Freyheit der Schweiz gründet, Columbus der uns eine neue Welt aufschließt, und das Glück und Unglück des halben Theils des menschlichen Geschlechts erzeuget, sollten diese nicht würdige Helden epischer Gedichte abgeben können? Die Niedrigkeit ihrer Geburt und Standes verschwindet unter der Größe ihrer Unternehmungen.

Einige Kunstrichter schränken die Handlungen, welche in einem Heldengedichte Platz finden können, in noch engere Gränzen ein, und fodern, daß sie nicht bloß äußerlich; (d. i. nach den Meynungen und Urtheilen oder Vorurtheilen der Menschen) sondern auch innerlich und an sich selbst wichtig seyn sollen. Und da, außer der Tugend, nichts wahrhaftig wichtig ist, so wollen sie in einem Heldengedichte nur tugendhafte Handlungen und tugendhafte Personen. Der gründliche Herr **Meyer** [b]) behauptet; daß die Handlung eines epischen Gedichts in einem hohen Grade tugendhaft seyn, und der Held dieselbe durch eine ausnehmende und heroische Tugend verrichten müsse. Wegen dieses Fehlers fällt sein Tadel auf den **Homer** und **Milton**, weil der Held ein großer Geist seyn und solches durch Ausübung einer heroischen Tugend beweisen müsse. Niemand verehret die Verdienste des Herrn Professor **Meyers** um die Wissenschaften überhaupt, und die Dichtkunst insbesondere, mit einer reineren Hochachtung, als ich: ich glaube aber, daß der oben angeführte Satz desselben die Sphäre der epischen Dichtkunst zu enge einschränke, und erbitte mir desfalls von dessen unparteyischen Wahrheitsliebe die Erlaubniß, einige Anmerkungen dagegen zu machen. Man giebt gerne zu, daß der Held eines epischen Gedichts ein großer Geist seyn müsse, wie auch, daß die Größe seines Geistes sich nicht durch Begehung der Laster offen-

b) Greifswald. krit. Versuche 13 Stück, ob Milton in der Wahl der Haupthandlung glücklich gewesen p. 35.

offenbaren könne. Ich will mich auch nicht aufhalten, unter den Alten in den Beyspielen des Achilles und Ulysses die Spuren eines großen Geistes aufzusuchen. Allein es kann jemand ein großer Geist, und dennoch ein Mensch seyn, d. i. Schwachheiten an sich haben. Ja ich glaube, daß ein vollkommen tugendhafter Charakter, keinen so starken Eindruck in das menschliche Herz machen könne, als wenn er mit einigen Schwachheiten verknüpft ist, die den Leser urtheilen lassen, daß, wenn der Held sich durch viele Vorzüge über sie erhöhet, er durch einige übergebliebene Fehler sich ihnen wieder nähert, und der Menschheit den gewöhnlichen Zoll entrichtet. Insbesondere können diese Schwachheiten dazu dienen, den Charakter in sein rechtes Licht zu setzen. Herr Bodmer hat dieses ausführlich abgehandelt c). Herr Meyer tadelt am Milton, daß sich Adam bey seinem Falle nicht als einen großen Geist aufgeführet. Allein, bey aller der Hochachtung, die ich dem Milton schuldig bin, dünket mich, daß Adam überhaupt in seinem Gedichte keine sonderlich geschäfftige Person vorstelle. Seine Reden mit Eva, und die Bewunderung der Werke Gottes, so er vor Augen sahe, ist alles, was er außer seiner Sünde selbst thut; konnte er auch weniger thun? Ich behaupte nicht, daß er deswegen nicht geschickt gewesen sey, die Hauptperson des Gedichts vorzustellen. Seine Person war höchst wichtig, und seine Handlungen waren auch wegen der Folgen wichtig. Allein ich halte dafür, Adam führe sich in dem ganzen Gedichte nicht als einen großen Geist auf, aber bey dem Falle allein erscheine er als ein großer Geist, weil er aus Liebe und Erbarmen seinem gewissen Verderben entgegen eilet. Denn ein grosser Geist heißt derjenige, dessen Denkungsart und Handlungen über die Denkungsart und Handlungen ordentlicher Menschen erhaben sind. Untersuchen wir alle Unternehmungen wozu ein großer Geist erfodert wird und fähig ist, so gehören dazu:

c) Kritische Briefe p. 127.

a. Handlungen, wozu ein großer Muth und Herzhaftigkeit erfodert wird, und die ein anderer nicht würde ausgeführet haben. In dieser Absicht sind Achilles, Leonidas ꝛc. große Geister.

b. Handlungen, die einen größern Grad der Tugend voraussetzen, als die Menschen insgemein haben.

Das Urtheil aber, ob eine Handlung das Werk eines großen Geistes sey, muß nicht nach den Regeln der philosophischen Sittenlehre beurtheilet werden. Die Dichtkunst hat ihre eigene Sittenlehre, die sich in Bestimmung desjenigen, was tugendhaft, und lasterhaft ist, nicht so sehr nach den Gesetzen der Weltweisheit, als nach den Begriffen des Volks richtet, für welche der Dichter schreibt, und die Begriffe vom Guten und Bösen sich nach den allgemeinen Geschmacke des vernünftigen Theils der Nation, bildet. Eine herzhafte That, die wenigstens eine gute Seite hat, wird schon als ein Merkmaal eines starken Geistes angesehen, ohne völlig tugendhaft zu seyn. Der Mord Cäsars durch Brutus war nach den Regeln der Moral keine Tugend. Weil aber eine große Herzhaftigkeit, und eine besondere Erhabenheit der Gedanken dazu erfodert ward, so ward die Handlung damals in Rom für groß, und für die Unternehmung eines großen Geistes angesehen. Eben so verhielt es sich mit Catons Selbstmorde. Beyde waren also damals würdige Vorwürfe eines epischen Gedichts. Aber auch noch itzt denkt der größte Theil der englischen, und ein Theil der deutschen Nation, wenigstens in Ansehung des Brutus, so wie das alte Rom, und hält ihn für den größten Geist, den das Alterthum hervor gebracht. Sollte denn nicht noch itzt Brutus und sein Mord des Cäsars die Haupthandlung eines Heldengedichts vorstellen können? ich glaube allerdings. Es ist gnug, wenn die Handlung Bewunderung und nur nicht Abscheu erwecket, wenn sie einen durch die Vorurtheile des gesitteten Theiles der Nation für Tugend angenommenen Schein der Tugend, obgleich nicht die Tugend selbst an sich hat.

Abhandlung
von der Absicht des Trauerspiels.

§. 1.

Das Trauerspiel ist eine Nachahmung ernsthafter und großer Abhandlungen. Der Zuschauer sieht die Tugend und Unschuld in Furcht oder in wirklicher Verfolgung. Hoffnungen, die fehl schlagen können, gewaltthätige Charaktere ꝛc. wechseln mit einander ab. Man vergißt daß man einer Erdichtung beygewohnet, und die Fabel nimmt in unsern Sinnen die Gestalt der Wirklichkeit an. Die Angst der Clytemnestra in der Iphigenia, das kalte Blut des alten Horaz in den Horaziern, die Wuth Erichs in dem Canut, rühren uns auf der Bühne mit gleicher Stärke, als wenn wir die Begebenheiten wirklich vor Augen sähen. Wer menschlich denkt, kann hiebey nicht ohne Empfindung bleiben, Regungen, die der Beschaffenheit der vorgestellten Gegenstände gemäß sind, Schrecken, Angst, Furcht, Hoffnung, Freude, Betrübniß, Mitleiden, Zorn, Haß und Liebe, müssen wechselsweise sich in der Seele äußern. Gewiß ist also, daß das Trauerspiel alle mögliche Leidenschaften erregen kann, und wirklich erreget. Allein zu welchem Endzwecke werden sie erreget? Ist es das Vergnügen und Ergetzen, oder der Nutzen und die Erbauung des Zuschauers und Lesers?

§. 2.

Auch schmerzhafte Empfindungen, die in uns durch die unglücklichen Zufälle eines andern erreget werden, führen ein Vergnügen bey sich; sie machen unserer Menschlichkeit und dem Gefühl unsers Herzens Ehre, und ein jedes Bewußtseyn einer guten Handlung erwecket eine angenehme Empfindung in uns. Allein ist die Erweckung dieses Ver-

gnügens der einzige Zweck der Erregung der Leidenschaften? Der große **Corneille** bejahet ausdrücklich, daß der Poet nicht zum Nutzen, sondern zur Ergetzung schreibe. Ich könnte ihm das bekannte entgegen setzen:

Et prodesse volunt et delectare poëtae.

Allein weil mir **Corneillens** Ansehen fast von gleichem Gewicht, als **Horazens** zu seyn scheint, so will ich bloß mit Waffen der Vernunft gegen ihn fechten. Ich schließe demnach: Wenn die Tragödie durch Erregung der Leidenschaften einen größern und bessern Endzweck (vermittelst einer nothwendigen Folge dieser erregten Leidenschaften,) erhalten kann und wirklich erhält, als die bloße Ergetzung seyn würde, so ist dieser Endzweck auch der wahre Endzweck der Tragödie. Ich will die Folgen, welche aus der Erregung der Leidenschaften, so fern dieselbe durch das Trauerspiel gewirket wird, entspringen, namhaft machen.

1) **Durch die Erregung der Leidenschaften werden die Triebe der Menschlichkeit gepflanzet, erwecket, und unterhalten.** Wenn das Unglück eines Fremden auf der Bühne uns lebhaft rühret, so wird das Mitleiden und Erbarmen zu einer Fertigkeit der Seelen, und der Menschenfreund in den Logen und dem Parterre, bey dem die auf der Bühne vorgestellte Begebenheiten das Gefühl der Menschlichkeit rege gemacht haben, wird auch in den Handlungen seines Lebens sich als ein Menschenfreund erweisen. Man wird mir vielleicht sagen, daß das Trauerspiel bey wenigen diesen Endzweck hervor bringe. Allein wenn die Tragödie, bey jeder Vorstellung, unter tausend Zuschauern nur einen Menschenfreund machet, oder ermuntert, so ist ihr Einfluß in den Nutzen des gemeinen Wesens wirksam genug. Wenigstens ist es natürlich, daß das Trauerspiel diese Wirkung hervor bringen müsse: Geschieht es nicht, so muß die Schuld an der Unvollkommenheit des vorgestellten Stückes und an der schwachen Erregung der Leidenschaften liegen.

Der Herr Saint Evremond hat einen andern Einwurf, gegen die Erregung der Leidenschaften in den Trauerspielen, gemacht, welchen schon vor ihm Plato zum Theil vorgetragen. Er glaubet, daß die Zuschauer dadurch weibisch würden, und beruft sich auf das alte Athen, woselbst, durch das Wehklagen der Bühne, die alte Tugend ausgerottet, und der Untergang der Republik verursachet worden. Ich erinnere hiegegen folgendes: Ueberhaupt sind Leute von einem zärtlichen Naturelle dem innerlichen Wohl eines Staates nützlicher, als unbiegsame und harte Seelen, und die Siege Cimons und Epaminondas kommen mit dem Ruhme ihrer Menschlichkeit in keine Vergleichung. Durch Siege werden einige groß, und tausend elend; durch Menschlichkeit wird ein ganzes Volk glücklich. Daß aber ferner Muth und ein zärtliches, ja wenn man will, weibisches Naturell nicht streiten, zeiget das Beyspiel Cäsars, und fast der ganzen französischen Nation. Endlich finde ich, in den Stücken der reinen griechischen Tragödie, nichts, das weibisch machen könnte, die Tapferkeit des Helden zeiget sich in allen noch mit wilden Blicken, und wird noch nicht von den artigen Hofmanieren unserer neuen theatralischen Helden begleitet. Die Verfasser der Trauerspiele waren selbst Krieger: Sophokles hat mit Muth und Geschicklichkeit Armeen angeführet, und Aeschylus bewies seine Tapferkeit gegen die Perser. Es ist zwar wahr, Athen näherte sich, bald nach den Zeiten, da das Trauerspiel den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreichet hatte, zum Untergange, aber nicht bloß Athen, sondern ganz Griechenland. Seinen Fall verursachte nicht das Trauerspiel, sondern die persischen Siege, und die dadurch in Griechenland verbreiteten Reichthümer, die den Wollüsten die Thore öffneten, und durch die Wollüste die kriegerischen und unschuldigen Neigungen der Griechen unterdruckte.

2) Durch das Trauerspiel wird die Liebe zur Tugend, und der Haß des Lasters gewirket. Keine Hand-

lung ist gleichgültig, so fern sie von Personen vollzogen wird. Das Trauerspiel muß uns daher entweder Tugenden oder Laster, oder wenigstens Fehler vorbilden. Das Laster wird uns mit der darauf folgenden Strafe, die Tugend mit der Belohnung vorgestellet, und gesetzt auch; die Tugend leidet und wird unterdrücket, so ist doch ihre Gestalt, auch im Falle, ehrwürdig, und erwirbt sich Hochachtung. Die leidende Mariamne erwecket Verehrung ihrer Tugend, und den Haß Herodes. Es ist deswegen nicht nothwendig, daß ein jedes Trauerspiel nur eine moralische Wahrheit in sich fasse. Man hat zu geschwinde von der Einheit der Handlung auf die Einheit der Moral geschlossen. Wie viel Tugenden offenbaren sich nicht in der Alzire? In den kritischen Briefen Bl. 8. wird zwar gesagt; „Man hat sonst für den rechten Endzweck „des Trauerspiels halten wollen, daß es zu hohen Tugen„den und vortrefflichen Unternehmungen aufmuntern solle: „allein man kann keinen genugsamen Grund dafür geben. Denn da das Trauerspiel vor andern Dichtarten für das „gemeine Wohl gewidmet ist, und Lehren für dasselbe in „sich enthalten soll, so muß seine Nutzbarkeit nicht bloß we„nige und selten vorkommende Leute zum Augenmerk haben. „Nun sind diejenigen in gar kleiner Anzahl, welche zu un„gemeinen Unternehmungen und außerordentlichen Tugen„den ein Geschick haben„. Jedoch gesetzt, daß das Trauerspiel nur für das gemeine Volk gewiedmet sey, gesetzt daß die meisten unter denselben zu ungemeinen Unternehmungen, und außerordentlichen Tugenden kein Geschick haben; genug, wenn nur die Bewunderung derselben in ihnen eine obwohl ohnmächtige Begierde, denselben nachzuahmen, hervor bringt, wenn sie dadurch nur Freunde der Tugend werden, wenn sie dadurch auch nur einen niedrigen Grad dieser Tugend erreichen. Zudem scheint es, zu milde geurtheilet zu seyn, wenn man dem gemeinen Volke die Fähigkeit großer Handlungen abspricht. Auch unter dem Pöbel sehen wir bisweilen Handlungen, die den

Hel-

Helden und Weisen Ehre machen würden. Gesetzt daß unter tausend Menschen nur sechs sind, die große Handlungen unternehmen, wer kann mit Gewißheit bestimmen, ob diese sechs edel denkende Seelen nicht eben so leicht von dem Haufen des Volks, als der Großen seyn können. Wie nutzbar ist nicht das Theater, wenn ein jedes Stück sechs, ja nur eine große tugendhafte Handlung hervor bringt, oder den Menschen wenigstens eine Begierde beybringt, sie zu vollziehen! Und sollte es endlich nicht möglich seyn, einer ganzen Nation große und erhabene Gesinnungen einzupflanzen? Ich glaube ja. Man sehe die Römer und Lacedämonier an. Das ganze Volk, oder doch der größte Theil dachte edel und groß: sie wurden von großen Thaten nicht so sehr gerühret, als wir: Warum? weil sie gewöhnlich waren, daß sie von uns so sehr bewundert worden, ist ein Zeichen unserer Trägheit, die uns verhindert, dieselben nachzuahmen.

3) **Noch ein edler Endzweck der Tragödie ist die Verbesserung der Leidenschaften.** Die unglücklichen Personen des Trauerspiels ziehen sich das Unglück nicht so sehr durch ein offenbares Laster, als durch einen Fehler einen plötzlichen Ausbruch einer Leidenschaft zu. Eine Ausschweifung der Liebe ist es in dem Brutus des **Voltaire**, und in der Phädra; eine ungemäßigte Begierde zu herrschen an der einen, und eine ungezähmte Liebe an der andern Seite, ist es im Cäsar des Voltaire, eine unbeschränkte Ehrsucht im Cato ꝛc. Alle Fehler, die die tragische Bühne abbildet, sind solche, die der Mensch leicht begehen kann; der Zuschauer muß durch das Gemälde der Folgen dieser Leidenschaften gerühret, und, in den verschiedenen Vorfällen seines Lebens, aufmerksam auf dieselben gemacht werden. Er lernet die traurigen Wirkungen der allzuheftigen Ausbrüche der Leidenschaften erkennen, und wendet die nöthigen Mittel an, ihre Wuth im Zaume zu halten.

§. 3.

Diese Verbesserung der Leidenschaften ist es, welche Aristoteles unter der Reinigung versteht, wenn er saget, daß das Trauerspiel uns durch Schrecken und Mitleiden von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinige. Der große Corneille hält diese Reinigung für eine Einbildung, und Saint Evremond machet sich insbesondere lustig darüber, und behauptet, Aristoteles habe sich selbst nicht verstanden. Dieser mehr witzige als gründliche Kunstrichter giebt einen andern, von dem aristotelischen abgehenden Begriff. Er setzet das Wesen des Trauerspiels, in einer wohlausgedruckten Größe der Seele, die eine zärtliche Bewunderung in uns verursachet. Ich will nicht weitläuftig ausführen, daß das Trauerspiel mehr für das Herz, und die Leidenschaften, die Epopee aber mehr für den Geist, und die Bewunderung gemacht sey. Allein wie enge würde unsere Schaubühne eingeschränket werden, wie viel Meisterstücke der Alten und Neuern würden nicht aus der Zahl der Trauerspiele verbannet werden, wenn nur solche Handlungen Vorwürfe der Trauerspiele abgeben sollten, die diese Größe abbilden? Es ist wahr, sie findet sich in des Voltaire Brutus, Alzire, und in dem Tode des Cäsars, in Euripides Iphigenia, aber nicht gut durchgeführt, in des Corneille Horaziern: aber sie ist nicht in dem Oedipus des Sophokles, in der Elektra des Euripides ꝛc. Man würde sodann bald gestehen müssen, was einige Franzosen uns überreden wollen, daß die Materie der Trauerspiele erschöpfet sey: der größte Theil der Charaktere würde im Verborgenen bleiben, und nicht auf der Schaubühne vorgestellet werden, die doch billig gleichsam eine Anatomie des Herzens seyn soll.

§. 4.

Herr Dacier findet noch einen andern Endzweck des Trauerspieles. Es wird uns nämlich vermittelst desselben das Unglück anderer Menschen vor Augen gemalet, und bekannt

kannt gemacht, theils, um dasselbe nicht allzusehr zu fürchten, noch zu stark gerührt zu seyn, wenn uns dasselbe selbst treffen sollte; theils, damit wir einsehen lernen, daß wir nicht so unglücklich sind, als Oedip, Orest, Philoktet, und andere. Allein zu geschweigen, daß ein gegenwärtiges Uebel durch den Gedanken, daß ein anderer ein gleiches erlitten, nicht vermindert wird, zumal da einem jeden scheinen wird, daß Orestes und Oedipus ihr Unglück verdienet haben, welches von sich selbst die Eigenliebe niemand gedenken läßt; so dünket mich, daß es eine edlere und anständigere Absicht und Beschäfftigung zeige, wenn das Trauerspiel und die Quellen des Unglücks entdecket, und uns dafür hüten lehret, als wenn es uns das Unglück selbst in der Absicht abbildet, um uns von der traurigen Möglichkeit zu überzeugen, daß uns ein gleicher Unfall treffen könne.

Sonst ist diese Meynung des Herrn Daciers keinesweges neu: viele von den Alten sind demselben vorgegangen. **Timokles** [a]) will, daß die Tragödie uns, durch das Beyspiel anderer, über unser Unglück trösten müsse. Er saget; „der Mensch ist von Natur ein elendes Thier, und „das Leben führet viele Beschwerlichkeiten bey sich, und su„chet daher Erquickungen für die Bekümmernisse. Denn „die Seele vergißt ihres eigenen Leidens, indem sie sich mit „Fremden beschäfftiget, sie erhält dadurch Vergnügen und „Unterricht. Betrachte die Beyspiele, so uns die Trauer„spiele darbieten. Ist jemand arm; er trägt seine Armuth „geduldiger, wenn er den Telephus ärmer als sich sieht: „ein Rasender sieht auf den Alkmäon: leidet jemand an „den Augen; die Phiniden waren gar blind: stirbt ihm ein „Sohn; der Niobe Beyspiel tröstet ihn: hinket jemand; „er sieht den Philoktet: ist einer unglücklich im Alter; er „sehe den Oeneus an. Denkt auf solche Weise ein jeder, „daß andere noch größere Leiden erlitten haben, so trägt er „das, so ihn betroffen, mit stärkerem Muthe.„

Der

a) Athenaeus Lib. VI. Cap. I. p. 223.

Der weise Kaiser **Marcus Antoninus** verbindet den Nutzen der Beyspiele und Sittenlehre zusammen; Sehet, wie er sich ausdrücket [b]); die Trauerspiele sind zuerst eingeführet worden, um die Menschen der zufälligen Begebenheiten, und deren natürlichen Erfolges zu erinnern, damit sie dasjenige, was sie auf der Bühne ergetzet, auf dem Schauplatze der Welt nicht ungeduldig leiden. Denn sie sehen, daß dieses das Ende aller Dinge ist, und auch Könige [c]) sich demselben unterwerfen müssen. Denn die Trauerspieldichter tragen verschiedene nützliche Dinge vor, dergleichen ist, wenn die Götter mich und meinen Sohn verlassen, hat auch dieses seinen Grund [d]) ꝛc.

Mehr Zeugnisse der Alten von dem Endzwecke der Tragödie hat unter andern Gataker gesammlet [e]).

Ich glaube, alle diese Einwürfe und verschiedene Begriffe im vorhergehenden schon sattsam entkräftet, und den wahren Endzweck des Trauerspiels mit zureichenden Gründen darinn bestimmet zu haben, daß dadurch die Triebe der Menschlichkeit gepflanzet, erwecket und unterhalten, die Liebe zur Tugend und der Haß des Lasters gewirket, und die Leidenschaften verbessert werden.

Abhand-

b) Libr. XI. §. 6.

c) Im Griechischen heißt es; auch diejenigen, welche ausrufen, ach Cytheron! Dieses ist ein bekannter Ausruf des Oedipus bey dem Sophokles. Da der Kaiser hier auf denselben, so fern er ein König war, dem Endzwecke seiner Rede gemäß, seine Absicht gerichtet hat, so habe ich übersetzet; auch Könige.

d) Dieses ist ein Vers aus einem unbekannten Trauerspieldichter.

e) Gatakerus in annot. ad M. Antonini Libr. XI. §. 6.

Abhandlung von den Personen und Vorwürfen der Comödie.

§. 1.

Ein Lustspiel ist nach dem Aristoteles eine Nachahmung lasterhafter oder tadelhafter Handlungen, so fern sie lächerlich sind. Andere geben den Begriff davon, daß es eine Nachahmung des gemeinen Lebens sey. Doch kommen die meisten Kunstrichter, und fast alle Beyspiele der Alten und Neuern, darinn überein, daß die Vorstellung und Verbesserung des Lächerlichen in den menschlichen Handlungen der Endzweck des Lustspiels sey; die Sache ist bekannter, und der Erfahrung gemäßer, als daß ich mich weitläuftig dabey aufzuhalten, Ursache haben sollte.

§. 2.

Das Laster soll demnach in dem Lustspiele lächerlich gemachet werden, und die Verbesserung der Sitten soll der Endzweck seyn. Aristoteles hat seine Erklärungen auf diesen letzten Punct nicht mit eingerichtet, und es ist nicht zu leugnen, daß viele Lustspiele, an statt die Sitten zu bessern, ein größeres Verderben derselben einführen. Allein, da, wie ich an einem andern Orte gezeiget, die ganze dramatische Dichtkunst der Erbauung und dem Unterrichte des menschlichen Geschlechts gewiedmet ist, so muß sich dieses auch auf die Comödie erstrecken. Soll das Laster lächerlich gemachet werden, so darf das Lustspiel keine Belohnungen desselben aufführen, noch ein Laster durch ein noch größeres Laster strafen, wie in unterschiedlichen Lustspielen des Herrn Holbergs, und selbst des Meisters der Comödie, Moliere, geschieht.

Das Laster soll nur vorgestellet werden, so fern es lächerlich ist. Ein Dieb, ein Mörder, oder ein anderer Verbrecher kann also an sich keinen Vorwurf der Comödie abgeben. Zwar saget Horaz:

Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur,
Quod moechus foret, aut Sicarius, aut alioqui
Famosus, multa cum libertate notabant.

Allein, wenn der Poet diese Laster vorstellet, so zeiget er sie nur von der lächerlichen Seite, und überdem redet hier Horaz von den Zeiten der alten Comödie, da die wahren Regeln derselben noch nicht zur Vollkommenheit gebracht waren.

§. 3.

Da die Personen den vorgestellten Handlungen gemäß seyn müssen, so können nach den gewöhnlichen Erklärungen des Lustspiels, alle diejenigen, welche ein moralisches Lächerliches an sich haben, als Personen der Lustspiele aufgeführet werden. Haben nun Fürsten sowohl Fehler und eine lächerliche Seite, als andere Menschen; sind denn die gewöhnlichen Zufälle ihres Lebens von den Zufällen anderer Menschen nicht unterschieden, so machet dieses ihre Handlungen eben so geschickt zur Comödie, als es die Handlungen der Privatpersonen sind. Die Majestät der Könige schützet sie nicht vor den Schwachheiten der Menschheit, und befreyet sie nicht von den freyen Urtheilen ihrer Unterthanen. Die Klugheit wird von selbst dem Comödienschreiber wohl rathen, keine Schwachheit lebender Fürsten, oder solcher, an denen man nach ihrem Tode noch Theil nimmt, auf die Bühne zu bringen. Stelleten doch die Alten ihre Götter vor, und macheten dieselben lächerlich, welche ihnen doch viel ehrwürdiger hätten seyn sollen. Es ist kein gnugsam wichtiger Grund dagegen, daß solches weder von den Alten noch Neuern in ihren Stücken gewaget worden. Denn in Sachen, welche das Wesentliche der Wissenschaften betreffen, darf das Ansehen der Beyspiele dem Ansehen der Vernunft niemals gleich geschätzet werden. Man hätte

te daher nicht nöthig gehabt, die Namen einer Tragicomödie, oder heroischen Comödie zu schmieden, wie **Plautus** und **Corneille** gethan, welcher letztere übrigens schon mit Grunde behauptet hat, daß auch Könige und Fürsten den Vorwurf der Lustspiele abgeben können.

§. 4.

Der Herr **Nivelle de la Chaussee** hat, in unsern Tagen, eine neue Art von Lustspielen auf die Bühne gebracht, worinn die reine Tugend auf eine liebenswürdige Art vorgestellet wird, die, statt des Gelächters, Thränen auspressen, und zärtliche Leidenschaften erregen. Bey uns Deutschen ist Herr Gellert seinen Fußtapfen gefolget, und hat das Reizende und Bewegliche seiner Stücke vollkommen erreichet. Dieses wirft alle bisherige Erklärungen der Lustspiele über den Haufen, weil diese neue Art von Lustspielen unter der allgemeinen Erklärung der Comödie begriffen seyn muß, in den meisten Stücken nichts lächerliches anzutreffen ist. Die Hauptperson ist gemeiniglich tugendhaft, und die fehlerhaften Charaktere anderer Personen, welche mit untermischet werden, sind allezeit verachtenswürdig, niemals oder selten lächerlich. Die Kunstrichter werden folglich verpflichtet seyn, zwo Gattungen von Comödien anzunehmen, und sie in die lächerliche, und ernsthafte abzutheilen. Um beyde aber unter einer allgemeinen Erklärung zu begreifen, so muß die Tragödie und Comödie sich in die Handlungen des menschlichen Lebens theilen. Jene ist die dramatische Vorstellung der großen und erhabenen Handlungen: diese aber, nämlich die Comödie ist die dramatische Nachahmung der Handlungen des gemeinen Lebens. Man sieht leicht, daß dieser Begriff sowohl Tugenden, als Laster, sowohl ernsthafte als lächerliche Handlungen einschließet, und daß in beyden Arten die Handlungen auch der Prinzen Statt finden können, es sey denn, daß das Wohl des gesammten Staates von ihnen abhanget, wodurch die Handlung zur Tragödie und Epopee erhöhet werden können.

Abhandlung von der Wahrscheinlichkeit.

§. 1.

Aristoteles setzet die Wahrscheinlichkeit zum Hauptgrunde, sowohl der Dichtkunst überhaupt, als der Tragödie, und deren Fabeln insbesondere. Die Kunstrichter, so nach ihm die Lehren der Dichtkunst, theils erkläret, theils verwirret haben, geben die Wahrscheinlichkeit als die erste Vollkommenheit eines Gedichtes an, gehen aber unendlich weit von einander ab, wenn sie die Natur dieser Wahrscheinlichkeit erklären, und aus einander setzen sollen. Der Philosoph selbst giebt keine ausführliche Begriffe davon: ich will desfalls diese der Dichtkunst so wesentliche Lehre kürzlich abhandeln.

§. 2.

Die Wahrscheinlichkeit ist keine unbedingte Eigenschaft der Dinge, und es sind keine Dinge, die wir wahrscheinlich nennen, welche nicht gewisse äußerliche Umstände voraussetzen, um es seyn zu können. Ich erkläre also das Wahrscheinliche durch dasjenige, was den zureichenden Grund in sich hat, oder zu haben scheint. Ich sage nicht, daß es gnug sey, wenn es einen zureichenden Grund hat, denn tausend Dinge können sehr gut gegründet, aber dennoch unwahrscheinlich seyn. Denn die wirkliche Gegenwart des zureichenden Grundes ist ein Kennzeichen der Wahrheit, nicht aber alles, was wahr ist, ist deswegen auch wahrscheinlich. Soll aber eine Sache wahrscheinlich seyn, so muß der zureichende Grund einer Sache entweder wirklich vorhanden seyn, und dafür erkannt werden; oder es muß ein Grund vorhanden zu seyn scheinen, er mag nun wirklich vorhanden

seyn,

seyn, oder nicht. Das erste bestimmet den Charakter der innerlichen, und das zweyte der äußerlichen Wahrscheinlichkeit.

Die innerliche Wahrscheinlichkeit beruhet auf den Gründen, welche die Sache wirklich in sich hat. Je stärker diese Gründe sind, desto näher gränzet der Satz an die Wahrheit, und desto größer, ist die innerliche Wahrscheinlichkeit. Die Unsterblichkeit der Seelen ist z. B. im höchsten Grad innerlich wahrscheinlich, die Wirklichkeit der Körper aller endlichen Geister im zweyten, und die Bewohnung anderer Planeten im dritten Grade. Jedoch die Gattungen der innerlichen Wahrscheinlichkeit sind größtentheils über den Horizont des Dichters, und gehören in die Sphäre der Vernunftlehre.

Die äußerliche Wahrscheinlichkeit ruhet auf Gründen, die die Sache in sich zu haben scheint, und hängt folglich von den Aussprüchen der Menschen ab. Bey der unendlichen Verschiedenheit der menschlichen Urtheile kann eine jede Sache nicht allen Menschen auf ähnliche Art wahrscheinlich seyn. Hieraus entspringen die verschiedenen Stufen der äußerlichen Wahrscheinlichkeit.

Auf der ersten Stufe der äußerlichen Wahrscheinlichkeit stehen diejenigen Sätze, was alle Menschen, zu allen Zeiten, und unter allen Umständen, für wahr gehalten, und noch halten. Giebt es solche Sätze, so sind es unstreitige Wahrheiten, oder haben wenigstens ein großes Vorurtheil für sich, solches zu seyn.

Das Wahrscheinliche der zweyten Stufe ist, was alle Menschen, oder doch ein sehr großer Theil derselben, nur zu gewisser Zeit, oder unter gewissen Umständen, für wahr gehalten haben. Von solcher Wahrscheinlichkeit waren die Sätze der heidnischen Religion, die Wunder Mahomets ꝛc.

Das äußerliche Wahrscheinliche vom dritten Range ist, was ein Theil einer Nation zu gewisser Zeit für gegründet

gehalten hat, oder noch hält. Doch kann dieses auch allenfalls unter der vorigen Classe begriffen werden.

Zur vierten Stufe der Wahrscheinlichkeit rechne ich endlich, was nur etliche Personen für gegründet halten.

§. 3.

Fragt man, ob die äußerliche oder innerliche Wahrscheinlichkeit den Vorzug haben müsse, so ist die innerliche Wahrscheinlichkeit für einen Philosophen unstreitig schätzbarer. Ein Dichter aber urtheilet aus andern Gründen. Ich will daher ausführen, welche Arten der Wahrscheinlichkeit sich für ein Gedicht schicken.

Je mehr innerliche und äußerliche Wahrscheinlichkeit eine Sache in sich schließt, desto wahrscheinlicher ist sie überhaupt. Allein da die Dichtkunst eine vollkommene sinnliche Rede ist, und die Vorwürfe derselben folglich auf sinnliche Art vorgestellet werden müssen, so muß die innerliche Wahrscheinlichkeit der Gegenstände, so in einem Gedichte Platz finden sollen, so beschaffen seyn, daß sie durch die Sinnen kann wahrgenommen werden. Scheint also eine Sache zugleich dem Verstande unwahrscheinlich, den Sinnen aber wahrscheinlich, so ist dieselbe auch poetisch wahrscheinlich. Es geht dieses noch weiter. Was einen innerlichen Widerspruch enthält, ist weder wahr noch wahrscheinlich. Wird dieser Widerspruch durch die Sinnen und die untern Kräfte der Seele wahrgenommen, so ist die Sache auch poetisch unwahrscheinlich. Sonst kann einerley Sache zugleich poetisch wahrscheinlich, und philosophisch unwahrscheinlich, ja ungereimt seyn. Daß Gott Gliedmaaßen habe, daß Pygmalions Bildsäule, ein Werk menschlicher Hände, die Kraft zu denken erhalten, daß Satan Gott eine Schlacht geliefert, ist, nach dem Lichte der Vernunft, widersprechend, unwahrscheinlich, und ungereimt: weil aber die Sinnen, sich selbst gelassen, diesen Widerspruch nicht einsehen können, so bleibt alles dieses poetisch wahr-

wahrscheinlich. Der Hauptgrundsatz des poetischen Wahrscheinlichen ist folglich; was sich die Sinnen als wahrscheinlich vorstellen, ist poetisch wahrscheinlich. Da aber die Sinnen nicht zu allen Zeiten und unter allen Umständen einerley für wahrscheinlich halten, so giebt es poetische Wahrscheinlichkeiten von verschiedener Gattung.

Jedes Volk hat seine besondere Art zu denken, seinen eignen Geschmack und Empfindungen des Anständigen und Unanständigen. Folglich sind bey jedem Volke einige Gegenstände wahrscheinlich, die bey andern unwahrscheinlich sind. Ein gleiches gilt von den Religionen. Was dem Mahometaner wahrscheinlich dünkt, ist dem Christen unwahrscheinlich, und umgekehrt. Ferner hat ein jedes Zeitalter seine besondere Denkungsart und Gesinnungen. In den Zeiten **Homers** hielt man vieles für wahrscheinlich, was in dem Alter **Saint Evremonds** widersprechend war, und die Meynungen der großen Geister zur Zeit **Virgils** waren weit von den Begriffen des **voltairischen** Zeitalters unterschieden. Will man folglich die Wahrscheinlichkeit eines Dichters beurtheilen, so muß man sich in die Umstände seines Volks, seiner Religion, seiner Zeit setzen. Hat sein Gedicht in Ansehung derselben Wahrscheinlichkeit gnug, stimmet es mit den Meynungen seines Volks, seiner Religion, seiner Zeit überein, so ist dieses gnug zur poetischen Wahrscheinlichkeit des ganzen Stückes. Ein Kunstrichter hat also Unrecht, wenn er den **Homer** tadelt, weil er nicht, wie ein Franzose aus dem achtzehnten Jahrhunderte gedacht, und den **Voltaire**, weil er nicht, wie ein Protestante geschrieben. Ein Heldengedicht von der Sündfluth, oder von dem Durchgange der Kinder Israel durch das rothe Meer würden einem Chinesen oder Tartarn wegen ihrer Vorurtheile unwahrscheinlich dünken: lasset sie aber Gedichte vom Confucius und der Unsterblichkeit des großen Lama schreiben; wir werden sie gewiß und mit Recht unwahrscheinlich nennen. Folget aber hieraus, daß

beyderseits Gedichte poetisch unwahrscheinlich sind. Nein, keinesweges. Sie sind zwar unwahrscheinlich in Ansehung eines fremden, und von andern Meynungen eingenommenen Volks, aber nicht in Ansehung der Nation, unter welcher, und für welche sie geschrieben worden; folglich auch nicht nach dem Urtheile eines Kunstrichters; als welcher, in so fern er ein Kunstrichter ist, ohne Religion, Nation, und vorgefaßte Meynungen seyn muß. Seine Pflicht erfodert nicht, sich in die Streitigkeiten der Religion zu mischen, noch zu erweisen, daß der griechische, türkische, oder huronische Dichter Fehler gegen die wahre Gottesgelahrheit begangen haben. Er untersuchet die Wahrscheinlichkeit, nicht so fern sie durch die Vernunft, sondern so fern sie durch die Sinnen eingesehen wird, nicht so fern sie wahrscheinlich ist, sondern so fern sie es scheint. Jedoch ist nicht zu leugnen, daß ein Gedicht das vollkommenste in seiner Art seyn würde, wenn es zu allen Zeiten, bey allen Religionen, und bey allen Völkern gleich wahrscheinlich seyn und bleiben könnte. Ich halte aber, in Ansehung der unaufhörlichen Veränderung unsers Erdballs und seiner Einwohner, für unmöglich, dergleichen zu verfertigen. Dieses würde der höchste Grad der poetischen Wahrscheinlichkeit seyn, welcher aber wohl nie zu erreichen steht. Ich will mich begnügen, die möglichen Ordnungen der poetisch wahrscheinlichen Handlungen anzuführen.

1. Was mit der Erfahrung aller Zeiten übereinstimmt, die Bewegungen unserer Seele, und deren Folgen, die Begebenheiten der Natur ꝛc. sind unveränderlich wahr, bey allen Völkern und Zeiten im Hauptwerke gleich, und daher höchst wahrscheinlich. Daß Achilles, durch den Raub der Briseis in Wuth geräth, daß die Neugier den Oedip reizt, sein unglückliches Schicksal zu erfahren, daß Dido bey der Verachtung und Flucht des Aeneas in Verzweifelung fällt, dieses ist der Natur des menschlichen Herzens gemäß, und noch itzt so wahrscheinlich, als vor drey tausend Jahren.

2. Wahrscheinlich sind diejenigen Handlungen, welche die Kräfte der wirkenden Personen nicht übersteigen. Also ist unwahrscheinlich, wenn ein Held viele tausend tödtet, und andere dergleichen Ebentheuer, wovon die Romane voll sind. Diejenigen Wunder aber, welche von höhern Wesen, deren Existenz und Wirkung wahrscheinlich ist, gewirket werden, sind überhaupt, und insbesondere in Heldengedichten wahrscheinlich, würden aber auf unserm Theater kaum Platz finden dürfen, weil wir zwar höhere Wesen zugeben, aber nicht auf gleiche Weise ihre Wirkungen in die Geschäffte der Menschen.

3. Sätze sind wahrscheinlich, die von ganzen Religionen oder Völkern für wahr gehalten worden oder noch werden. Denn diese äußerliche Wahrscheinlichkeit schließt die innerliche poetische Wahrscheinlichkeit in sich, weil ein ganzes Volk nichts für wahr angenommen haben würde, was ihren Sinnen widersprechend vorgekommen wäre. Was ich von den Sätzen gesaget, gilt auch in gleicher Maaße von den Handlungen. Diese Wahrscheinlichkeit hat wiederum verschiedene Stufen, wovon ich nur eine anführen will. Die gegenwärtige Wahrscheinlichkeit ist mehr poetisch, als die Wahrscheinlichkeit einer andern Zeit. Ich verstehe durch die gegenwärtige Wahrscheinlichkeit nicht die Wahrscheinlichkeit der Zeit oder des Volks, worinn oder unter welchem der Poet lebet, sondern die Wahrscheinlichkeit der Zeit oder des Volks, in oder unter welchem die Begebenheit, die der Dichter beschreibt, sich zugetragen. Ein Anstoß hiegegen ist es, wenn Gracchus in der Cornelia der Frau Barbier den Degen zieht, da doch die Römer in der Stadt unbewehrt waren.

Von dieser Art der Wahrscheinlichkeit sind alle Geschichte, welche nicht so sehr durch die Kennzeichen der Wahrheit wahrscheinlich wird, als weil sie von vielen dafür erkannt wird, gesetzt auch, daß sie mit vielen Fabeln vermischet seyn möchte.

4. Den geringsten Grad der Wahrscheinlichkeit haben endlich die Handlungen, die nur von etlichen für wahrscheinlich gehalten werden. Der Dichter muß sich derselben niemals, oder doch so selten als möglich bedienen. Gesetzt aber, daß der Dichter nur für eine gewisse Art Leute schriebe, z. B. wenn er ein philosophisches Lehrgedicht verfertigte, so kann er Dinge einmischen, die nur dieser Art Leuten wahrscheinlich sind, dergleichen, in obberührtem Falle, die vorherbestimmte Harmonie, der Untergang der Welt durch einen Cometen ꝛc. seyn würde.

Ich könnte durch alle Gattungen von Gedichten gehen, und Beyspiele beybringen, wie die Wahrscheinlichkeit beobachtet oder verletzet worden: allein dieses würde zu einem vollständigen Tractate anwachsen.

§. 4.

Jedoch ich habe mir vergeblich Mühe gegeben, die Gattungen der Wahrscheinlichkeit auseinander zu setzen, wenn die Meynung des Herrn **Brämer** gegründet ist, daß auch unwahrscheinliche Dinge in einem Gedichte Platz finden können. Dieser Satz ist unstreitig falsch: ist die Dichtkunst auf die Sinnen gegründet, widerspricht das Unwahrscheinliche dem Zeugnisse der Sinnen, so kann nichts unwahrscheinliches in einem Gedichte Platz finden. Herr **Brämer** bezieht sich auf die äsopischen Fabeln, und hat sich bemühet, gegen Herrn **Gottsched** und **Breitinger** zu zeigen, daß dieselben in einem Gedichte Platz finden können, ob sie gleich höchst unwahrscheinlich wären. Beyde Kunstrichter brauchen meiner Vertheidigung nicht. Ich will also nur die Gründe des Herrn **Brämer** selbst anführen. Er saget unter andern [a]); „Man kann eine Erdich„tung oder Fabel nicht wahrscheinlich nennen, als in soweit „sie so beschaffen ist, daß der Leser oder Zuhörer das Erdich„tete für wirklich annehmen könne. Nun nimmt zwar

„keiner

a) Vom wahren Begriffe der Dichtkunst p. 197. sq.

„keiner für wirklich an, als was ihm von allem Wider„spruche und Ungrunde frey zu seyn scheint. ... Da aber „die Urtheile (von der Wahrscheinlichkeit einer Sache) „von der verschiedenen Erkenntniß der Leser abhangen, so „hat man Grund, hiebey lauter verständige Leser zum „Grunde zu setzen. ... Wie kann man sich nun vorstellen, „daß verständige Leser es glauben können, daß Thiere, „Pflanzen und leblose Dinge vernünftig handeln und spre„chen sollten? „ Mich dünkt, der Unterscheid, den Herr **Gottsched** unter einer bedingten und unbedingten Wahrscheinlichkeit macht, ist so ungereimt nicht, als Herr **Brämer** glaubet. Man könnte solchen auf folgende Art erläutern. Was aus einer möglichen und wahrscheinlichen Hypothese ungezwungen folget, ist selbst möglich, und wahrscheinlich. Nun ist wahrscheinlich, (ich rede durchgehends von der Wahrscheinlichkeit der Sinnen, welche mir hier ein Genügen thut,) daß die Thiere denken, wahrscheinlich, daß sie ihrem Charakter gemäß denken, wahrscheinlich, daß sie ihre Gedanken durch Zeichen ausdrücken, wahrscheinlich, daß sie in den Umständen, worein sie der Dichter setzet, so sprechen würden, als sie der Dichter sprechen läßt. Die Möglichkeit aber, daß sie sprechen können, enthält mit den Sinnen keinen Widerspruch. Da nun die thierischen Fabeln sich auf lauter mögliche und wahrscheinliche Hypothesen gründen, so sind sie auch möglich und wahrscheinlich, jedoch nur im untersten Grade. Ja betrachtet man einen jeden Fabeldichter nur als einen Uebersetzer der natürlichen Thiersprache in die unsrige, so wird die Sache noch wahrscheinlicher. Pflanzen, Bäume, und andere unbelebte Dinge, als Degen und Pflug, Stücken Lein ꝛc. mit einander reden zu lassen, ist unwahrscheinlich, und kann deren Wahrscheinlichkeit nicht leicht dargethan werden, weil die Sinnen an ihnen keine Begriffe, noch ausdrückende Zeichen derselben wahrnehmen.

Abhandlung von dem Theater der Alten.

§. 1.

Die Untersuchung der Alterthümer grauer Zeiten, und längst verjährter Gewohnheiten verwüsteter Länder und Völker, ist, seit vielen Zeiten, das sicherste Mittel gewesen, die Gelehrten unsterblich zu machen. **Grav, Gronov, Grurer** und **Bulenger**, haben nur dadurch ihre Namen auf die Nachwelt gebracht. Sollte der Ruhm dieser Männer nicht ein unumstößlicher Beweis für die Wichtigkeit dieser Art von Gelehrsamkeit seyn? Ich glaube es nicht, wenn man den Werth der Wissenschaften nicht nach herrschenden Vorurtheilen, sondern in seinem wahren Lichte betrachtet. Denn hängt die Schätzbarkeit der Wissenschaften nur von dem Einflusse ab, den sie in die Verbesserung unserer Seelen und Leibeskräfte, und den Wohlstand des gemeinen Wesens haben, so kann die Erforschung der Kleidungen und Spiele der Alten keinen vorzüglichen Platz in dem Reiche der Wissenschaften behaupten. Werke von dieser Art sind Geburten des Gedächtnisses und der Belesenheit; können diese wohl mit den Bemühungen des Verstandes und Witzes in Vergleichung kommen? Und ist es daher im Grunde nicht rühmlicher, der Urheber einer mathematischen oder öconomischen Auflösung, als der Verfasser der griechischen und römischen so genannten Schätze zu seyn. Allein, die Neugier der Menschen, welche sie mehr zur Erkenntniß fremder als eigener Angelegenheiten treibt, hat den Gelehrten diese Arbeit angenehm gemacht; und die genaue Verknüpfung, womit die Alterthümer in die Geschichte und philosophischen Bücher voriger Zeiten gleichsam gewebet sind, deren Erkenntniß uns unentbehrlich

lich ist, machet auch ihre Erkenntniß unentbehrlich für uns, und erhöhet dadurch ihren Werth: Zwar nicht in Absicht ihrer eigenen Würdigkeit, aber doch in Betracht unserer auf sie zu verwendenden Bemühungen. Allein ich habe, dem Ansehen nach, meine Zeit sehr übel gewählet, meine Galle gegen diese Wissenschaft grauer Kleinigkeiten, welche nur in der Entfernung groß scheinen, auszuschütten, da ich selbst im Begriffe bin, eine Abhandlung über einen Theil derselben zu schreiben. Jedoch ich hoffe, der Zusatz einer bedingten Unentbehrlichkeit wird diejenigen zu frieden stellen, welche meine vorhergebrauchten Ausdrücke, als so viele Lästerungen ansehen; und die Vorwürfe einer Schrift, die zur Erläuterung des Aristoteles dienet, verlieren den Namen der Kleinigkeiten, und der Antheil, den sie an einem so schätzbaren Verfasser haben, machet sie selbst schätzbar.

§. 2.

Wenn ich das Theater der Alten, und insbesondere der Griechen, mir zum Augenmerke setze, so verlange ich nicht, eine ausführliche Geschichte desselben zu geben; es ist gnug, den Ursprung davon mit wenigem zu zeigen. Es ist eine Tochter der Freude und des Aberglaubens: und was man itzt als eine Schule der Tugend, und anständiger Sitten betrachtet, war, in seiner ersten Bestimmung, ein üppiges Trinklied. Bacchus und der Wein waren ihre Quelle. Wer Bacchus gewesen, ist nach tausend Muthmaßungen der Gelehrten gleich unbekannt. Die Erforscher der Mythologie haben ihn bald zum Heiligen gemacht, und aus der Bibel genommen; bald erscheint er ihrem Gesichtspuncte, als ein großer Bezwinger und Menschenfreund, der, mit einer Großmuth ohne Beyspiel, entlegenen Völkern vernünftige Sitten und Lebensart aufdringt: Bald aber rauben ihm andere Leben und Thaten, alle ihm zugeschriebene Handlungen sind figürlich zu verstehen, sein Sieg über den Himmelstürmer Rhäcus bedeutet sodann nur etwa einen Rausch, der den Rhäcus zu Boden geworfen, denn Bac-

chus, der Gott und Gesetzgeber, ist der Wein. Ist die Mythologie nur ein Chaos von Träumen, die sich bloß durch weniger oder mehr Unordnung unterscheiden, so kann man ohne Gefahr den Traum wagen, den man am wahrscheinlichsten findet. Bacchus sey demnach der Name des ersten Erfinders des Weinbaues und Weintrinkens in Griechenland. Das in Entdeckung der den Wohlschmack reizenden Dinge so scharfsichtige Auge der Menschen läßt uns vermuthen, daß diese Erfindung nicht lange nach Bevölkerung des Landes bekannt geworden. Die wenige Bequemlichkeit, die die ersten Völker zum Umgange mit einander fanden, machte, daß die Erfindungen eines Volkes selten oder gar nicht zu dem andern überbracht wurden, sondern eine jede Nation selbst bedacht seyn mußte, sich die Bedürfnisse des Lebens zu verschaffen. Der Indier und Perser, der Aegypter und Araber hatte daher einen besondern Erfinder des Weins in seiner eigenen Nation. Die Griechen, die einzigen Bewahrer der alten Geschichte anderer Völker, tauften diese alle mit dem Namen ihres Bacchus, und die Unwissenden vermischeten die Handlungen so verschiedener Personen mit einander, und legten sie einem einzigen bey. Die Verehrung verdienter Personen, die feyerliche Begehung ihres Gedächtnisses verwandelte sich in einen Gottesdienst, und der Erfinder des Weins, ward, nach seinem Tode, auch der Beschützer und Gott desselben. Um ihn an den Verwüstern seiner Früchte zu rächen, schlachtete man ihm zu Ehren, an seinen Festen einen Bock, und sang Lieder zum Ruhme des Bacchus, wovon die ganze Ceremonie Tragödie, d. i. ein Gesang des Bocks, genannt ward. Da keine Gebräuche sich lange bey ihrer ursprünglichen Einfalt erhalten, so litten auch diese bald merkliche Veränderungen und Zusätze. Hatten vorher nur die Acker- und Landleute Theil daran genommen, so ward es nun auch ein Fest der Städte. Der Einfluß, den eine gesittete Lebensart in alle Handlungen hat, zeigte sich auch hier. Auf dem Lande blieben die unordentlichen Gesänge; in den Städ-

ten wurden sie ein wenig ordentlicher, und man führete die Chöre der Musik ein. Daher kam es mit der Zeit, daß die mit Gesängen verknüpfte Opfer des Bacchus, nur in den Städten sich des Namens der Tragödie anmaßeten, auf dem Lande aber den Namen der Comödie erhielten. Von dieser Zeit ist es zu verstehen, wenn **Diogenes Laertius** und **Athenäus** schreiben, daß der Chor die ganze Tragödie gespielet habe, weil nämlich die Tragödie nur aus Gesängen bestund [a]). Allmählig setzte man an diesen Festen den Gesängen gewisse Preise, welche, im Anfange, in Erhaltung des dem Bacchus geopferten Bockes bestunden. **Horaz** saget noch vom **Thespis**:

Carmine, qui tragico vilem certauit ob hircum.

Wer der erste Stifter dieses Preises gewesen, ist ungewiß. Einige schreiben es dem **Epigenes** von Sicyon zu, andere dem **Theomis**; und Auleas soll die Chöre in Ordnung gebracht haben. Es ist so wenig hieran gelegen, daß ich mich in keine Entscheidung des Streits einlassen werde.

Die allzugroße Einförmigkeit ward zuletzt den Athenienfern überdrüßig. **Thespis** führete eine redende Person, zwischen den Gesängen der Musik ein: und desfalls wird er von vielen für den Erfinder der Schauspiele gehalten. Allein **Plato** saget mit ausdrücklichen Worten [b]), daß Athen vor dem **Thespis** und **Phrynichus** Schauspiele gehabt. Die ersten Schaubühnen waren offene Wägen, auf welchen die spielenden Personen durch die Stadt fuhren, und, um unerkenntlich zu seyn, das Gesicht mit Weinhefen beschmiereten. Nach der Zeit wurden öffentliche Schaubühnen angeleget. **Aeschylus** brachte das Theater zu einer größern Vollkommenheit, und **Sophokles** und **Euripides** erhoben es auf die höchste Stufe derselben, so daß die meisten Werke der Neuern nur schwache Copeyen der ihrigen sind.

Damit

a) Aubignac Pratique du theatre p. 156.
b) Minos f. de lege.

Damit aber der Begriff des Theaters der Alten deſto deutlicher werde, will ich abſonderlich von den Handlungen, den Perſonen, und den Gebäuden des Theaters reden.

§. 3.

Wir haben ſchon geſehen, daß die erſten Handlungen der Schauſpielkunſt Geſänge zum Lobe der Gottheit waren, und daß ſie ſich die Erhebung des Bacchus zum Ziele geſetzet hatten. Dieſe Feſttage waren zugleich Tage der Freude und Ergetzlichkeit. Das Singen iſt der Freude natürlich: man ſang alſo Lieder, und zwar Lieder, die ſich zu einer Verſammlung luſtiger Leute ſchickten. Sind die Neigungen der Menſchen ſich zu allen Zeiten ähnlich, ſo dürfen wir nur Achtung geben, was eine Verſammlung von Leuten aus einer luſtigen Nation z. B. der franzöſiſchen, bey einer ſolchen Gelegenheit thun würde. Man würde nämlich, ſo bald als möglich, die gottesdienſtlichen Geſänge endigen: die Jünglinge würden, wofern es ja geſungen ſeyn müßte, von Liebe und Vergnügen, die Alten von den Fehlern der Jugend, das Frauenzimmer aber von den Fehlern ihrer Nachbarn und Nachbarinnen ſingen. Waren die Athenienſer die Franzoſen des Alterthums, ſo können wir annehmen, daß es bey ihren Zuſammenkünften eben ſo zugegangen ſey. Dieſes iſt kein Traum. Didymus ſaget ausdrücklich; daß man allmählig angefangen habe, andere Vorwürfe als das Lob des Bacchus zu wählen, und Ariſtoteles ſchreibt; daß die Schmäh́lieder die Beſchäfftigung ihrer Verſammlung geweſen. Alle dieſe Geſänge hießen mit einem allgemeinen Namen Tragödie.

Die erſte Veränderung der Tragödie fiel in die Zeiten des Theſeus. Dieſer verſammlete das Volk, welches vorher auf den Dörfern lebte, in die Stadt, verſahe daſſelbe mit Geſetzen, und legete den Grund, es zum geſittetſten Volke Griechenlands zu machen. Die Tragödie folgete den Einwohnern in die Städte nach. Von dieſer Zeit an über-

überließ man vermuthlich die Zoten den Dörfern, und ließ die Tragödien aus den Lobgesängen des Bacchus, mit untermischter Musik und Tänzen bestehen. Weil aber die üppigen Lieder mit gottesdienstlichen Gesängen vermenget sich auf den Dörfern erhielten, so gab man ihnen einen besondern Namen, und hieß sie Comödien. Hieraus erhellet, daß Tragödie und Comödie vormals eine Sache gewesen, der Name der Tragödie aber weit älter, als der Name der Comödie sey. **Scaliger** irret demnach, wenn er behaupten will, daß die Comödie eher als die Tragödie gewesen, und zwar aus dem Grunde, weil die Hochzeiten eher als der Tod, die Trunkenheit vor der Nüchternheit, die gemeine Rede eher als der prächtige Ausdruck, und das Hirtenleben eher als das königliche gewesen. Denn es mag dieser Kunstrichter solches von dem ersten Ursprunge der Tragödie und Comödie, da beydes bloße Gesänge waren, oder von der weitern Einrichtung derselben verstehen, so hat er allemal das Zeugniß der Alten gegen sich. **Marcus Antoninus** saget ausdrücklich c); daß die alte Comödie auf das Trauerspiel gefolget sey. Die Vergleichung des Alters der ersten Verbesserer der Tragödie leget es noch deutlicher vor Augen. **Thespis** war in der siebenzigsten Olympiade schon verstorben, und hingegen **Epicharmus**, der erste, in dessen Ueberbleibseln (nach **Aubignacs** Zeugnisse) sich eine redende Person findet, lebete in der neun und siebenzigsten Olympiade: und sein Leben ist die eigentliche Epoche der Comödie.

Thespis that die ersten Schritte, das Trauerspiel zur Vollkommenheit zu bringen. Um dem singenden Chore Zeit zu geben, sich auszuruhen, ließ er zwischen den Gesängen desselben eine Person auftreten, die redend einen Vortrag thun mußte. Verdienet der alte Scholiast Glauben, welcher saget, daß zu den Zeiten des Orestes Theomis

c) Lib. XI. §. 5.

mis die tragödischen Gesänge eingeführet, und nach ihm Minos, und ferner Auleas, so ist zu bewundern, daß von da bis auf Thespis, in einem Inbegriffe von sechshundert Jahren keiner auf diese so natürliche Neuerung gedacht.

In den Wissenschaften ist der erste Schritt der schwerste, nächstdem kostet der völlige Durchbruch nur wenig Mühe. Hatte Thespis nur erst den Begriff des Theaters und einer Art von theatralischen Handlungen gegeben, so folgeten ihm ganze Schaaren theatralischer Dichter nach. Man fieng an, gewisse Preise auf theatralische Stücke zu setzen. Der erste Zeitpunct dieser Preise ist nicht leicht zu bestimmen. Plutarchus saget uns [d]), man habe zu Thespis Zeit noch nicht um Preise gestritten. Eusebius hingegen bezeuget in seiner Chronik, daß man in der 42 Olympiade, und also über 80 Jahr vor Thespis angefangen habe, den Wettstreitenden einen Bock zum Preise zu geben. Noch andere Schriftsteller aber versichern uns, daß dergleichen Wettstreite schon bey dem Grabe des Theseus angestellet worden. Und Horaz scheint dem Plutarch gerade zu widersprechen, wenn er saget:

Carmine, qui tragico vilem certauit ob hircum.

wodurch man insgemein den Thespis versteht. Allein überhaupt kann Eusebius mit dem Plutarch in keine Vergleichung kommen, und Horaz scheint, in angeführter Stelle, nicht eben vom Thespis zu reden, wie Dacier auch aus dem Grunde wahrscheinlich machet, weil Horaz eben demselben, der um den Preis in der Tragödie gestritten, auch die Erfindung der satyrischen Stücke zuschreibt, da wir hingegen, bey den Alten, keine Fußtapfen finden, daß Thespis jemals ein satyrischer Dichter gewesen.

§. 4.

d) in vita Solonis.

§. 4.

Die vom Thespis eingeführte Person, und deren Reden, hatten nichts mit dem Lobe des Weingottes gemein, so daß solches auch die Priester des Bacchus übel nahmen, wie **Suidas** aus dem **Chameleon** anführet: sondern sie erzählte eine Geschichte oder Fabel, die das hörende Volk rühren oder belustigen konnte. Herr **Aubignac** glaubet zwar [e]), daß diese Person nicht allein geredet, sondern ein Gespräch mit jemanden aus dem Chore formiret, der ihm Gelegenheit gegeben, zu reden. Allein ich kann dieser Meynung aus dem Grunde nicht beyfallen. Zu **Thespis**, und **Phrynichus** seines Schülers Zeiten, machte das Lob des Bacchus noch den Inhalt der Gesänge des Chores aus, und hatte mit den Reden der vom **Thespis** aufgeführten Person keine Verbindung. Nur wie **Pratinas** in der siebenzigsten Olympiade anfieng, satyrische Stücke zu machen, verloren sich die gottesdienstlichen Gesänge gänzlich aus der Tragödie. Es ist also nicht leicht zu begreifen, wie einer aus dem Chore dieser redenden Person Gelegenheit geben können, oder wollen, zu reden, und ihre Gesänge zu unterbrechen, da der Chor, welcher aus Priestern und andern gottesdienstlichen Bedienten des Bacchus bestund, diese neue Person mit scheelen Augen ansahen, und von seinem Vortrage zu sagen pflegten: Hierinn ist nichts vom Bacchus. Vielleicht hat Herr **Aubignac** die Gebräuche des Chores bey der bloß gottesdienstlichen Tragödie, mit den Gewohnheiten der neuern und redenden Tragödie vermischet. Denn zu Zeiten des alten Chores befand sich auf einer Erhöhung, die der Altar des Bacchus genannt ward, ein Sänger der den Gesängen des Chores singend antwortete.

Die vom Thespis eingeführte Person ward Episode, oder ein nicht zum Werke gehöriges Stück genannt, weil damals

e) Pratique du Theatre p. 157.

damals die Gesänge des Bacchus das Hauptwerk waren. Nach der Zeit aber ist die Bedeutung dieses Wortes von den Personen auf die Sache gekommen.

Will man dem **Castelvetro**, Riccoboni, und andern glauben, so war die vom **Thespis** aufgeführte Person, eine lustige Person oder Arlequin, welche allein sang, und zugleich tanzte, und auf Instrumenten spielte. **Aeschylus** habe demnächst zwo lustige Personen eingeführet, und der einen das Tanzen, der andern aber das Singen, und Spielen aufgetragen; worauf endlich **Sophokles** drey aufgeführet, um eine jede von diesen Handlungen durch eine besondere Person vollziehen zu lassen. **Aubignac** hat diese, den Stellen der Alten so widerwärtige Meynung, gründlich widerleget. Er braucht weiter nichts, als das Zeugniß des **Aristoteles**. Dieser saget: das Trauerspiel sey durch die drey Personen des Thespis, Aeschylus und Sophokles zur größten Vollkommenheit gebracht worden. Würde er dieses von der Einführung dreyer lustiger Personen gesaget haben? und zwar solcher Personen, deren Verrichtungen so weit von dem wahren Wesen des Trauerspiels entfernet waren?

§. 5.

Aeschylus war der wahre Vater der Tragödie, denn vorher war es kein Gespräch, sondern eine bloße Erzählung. Er führete noch eine Person ein, und theilte das Trauerspiel in zwo Rollen ein, wovon der erste Acteur die hauptsächlichste spielte, und desfalls der Protagoniste hieß, der zweyte ward der Devteragoniste, und der dritte, welchen **Sophokles** hinzu that, der Tritagoniste genannt. Der Verstand ist nicht, daß nicht mehr als die Acteurs gewesen; die Stücke des **Aeschylus** und **Sophokles** zeigen das Gegentheil, sondern es wird dadurch der Antheil bezeichnet, den ein jeder an der Haupthandlung gehabt. Doch scheint mir die Muthmaßung des Herrn Brümoi

auch

auch sehr vernünftig zu seyn, daß jeder Acteur unterschiedene Personen vorgestellet, wie solches noch bey den Chinesern geschieht.

§. 6.

Auf die Tragödie folgte die Erfindung der Comödie. Es war natürlich, da man das Beyspiel der Tragödie vor Augen hatte, daß man nicht lange säumete, demselben nachzuahmen. Die ersten Erfinder derselben sind unbekannt. **Aristoteles** selbst unterfängt sich kaum, hierinn einen Ausspruch zu thun. Die Sicilianer sowohl, als die Griechen, schrieben sich die Erfindung derselben zu. Nach dem Ausspruche des **Clemens** von Alexandrien [f]) wäre **Sisarion** der Ikarier der erste Erfinder. In den Ueberbleibseln aber, welche **Athenäus** von den alten Comödienschreibern gesammlet, finden sich keine Spuren zusammenredender Personen vor dem **Epicharmus**. Nach dieser Rechnung würde die Anfoderung der Sicilianer auf die Ehre der Erfindung so ungegründet nicht seyn. **Solinus** schreibt von Sicilien: Hic primum inuenta comoedia, hic et cauillatio comica in scena ſetit. Bey den Athenienſern war **Sannyrion** der erste, der die Comödie in Ordnung gebracht. Kratinus brachte sie zur größeren Vollkommenheit, indem er drey Personen einführete: und endlich legte Aristophanes die letzte Hand daran.

Das Alter der Comödie theilet sich in drey Zeitpuncte, und eben dieselbe sind der Maaßstab des Wachsthums ihrer Vollkommenheit: die alte, mittlere, und neue Comödie.

Die alte Comödie bediente sich einer ungebundenen Freyheit, die wirklichen oder vermeyntlichen Fehler der Leute namentlich zu tadeln und durchzuziehen. **Phrynichus, Eupolus, Theopompus, Archippus, Plato, Beleclides,**

f) Stromat. Lib. I.

clides, Krates, u. a. m. waren in diesem Zeitpuncte berühmt. Diese Art der Comödie schickte sich wohl zu der damaligen Beschaffenheit der Staaten, da durchgehends eine ungezähmte Freyheit herrschte. Wie aber nach und nach die Großen das Haupt empor hoben, ward ihnen der öffentliche Tadel des Geizes, der Ungerechtigkeit, und Tyranney desto unleidlicher, je mehr sie denselben durch ihre Sitten verdienten. Man beschnitt also den Dichtern die vorher gehabte Erlaubniß des namentlichen Tadels. Wie Lysander Athen eroberte, und die dreyßig Tyrannen die Oberherrschaft erhielten, deren Gedächtniß sie durch so viel Verbrechen verhaßt machten, ward von diesen auch die Freyheit der Bühne eingeschränkt, und die namentliche Antastung der Personen verboten. Kratinus unterstund sich zwar, sich der vorigen Freyheit zu bedienen, büßte aber seine Verwegenheit mit dem Leben. Zu Rom ahmte man, in den nachfolgenden Zeiten, die Strenge der Griechen nach. Nach dem Zeugnisse des Cicero war die Lebensstrafe für diejenigen bestimmt, welche andere namentlich durchziehen würden.

Die mittlere Comödie setzte zwar die Namen der Personen in Sicherheit, aber nicht ihre Personen selbst, noch weniger aber ihre Laster. Man malete die Personen so deutlich ab, daß es unmöglich war, sie nicht zu erkennen. Sokrates ward in dem Lustspiele des Aristophanes, die Wolken genannt, ein Beyspiel davon. Insbesondere war der Chor dazu bestimmt, die Fehler anderer auf das kenntlichste durchzuziehen.

Zur Zeit Alexander des Großen, da die Regierung zu Athen auf einen ganz andern Fuß gesetzet ward, erreichte auch die mittlere Comödie ihr Ziel. Man versagte ihr alle Erlaubniß persönlicher Beschimpfungen; und so entstund die neue Comödie, welche gänzlich von der vorigen unterschieden war. Man begnügte sich, allgemeine Laster

und

und Thorheiten unter dem Bilde einzelner, aber erdichteter, Personen vorzustellen. Der Chor zog, statt der Fehler der Personen, die Schriften anderer Dichter durch, und hörete endlich gar auf, und zwar, wie Horaz glaubet, aus der Ursache, weil ihm die Erlaubniß, zu schmähen, benommen war.

§. 7.

Die ersten Comödien waren sämtlich in Versen. Krates war der erste, der Comödien in ungebundener Rede auf die Bühne brachte. Sein Ansehen aber war nicht groß genug, die gebundene Schreibart von dem Theater zu verbannen. Die Versarten waren in der alten und mittleren Comödie willkührlich: in der neuern aber fanden nur trochäische und jambische Verse Platz.

Die Theile der Comödie werden verschiedentlich angegeben. **Diomedes** theilet sie in Diuerbium, Canticum und Chorum. Man sieht leicht, eines Theils, daß dieses die Eintheilung der öffentlichen Vorstellung einer Comödie, und nicht der Comödie an sich sey, und daß überdem noch von der alten und mittleren Comödie die Rede sey, weil noch des Chors Meldung geschieht. **Scaliger** giebt diese Eintheilung. **Protasis**, oder die Erklärung der Sache, ohne Meldung des Ausganges, Epitasis, oder der Anfang der Verwirrung, Katastasis, der höchste Grad der Verwirrung, (ein Theil, welcher, seiner Meynung nach, nothwendig, aber wenig bemerket ist;) und endlich Katastrophe oder die Glücksänderungen. Da die Regeln für die Tragödie und Comödie, so fern beyde Handlungen vorstellen, einerley sind, so muß auch ihre Eintheilung auf gleiche Regeln gegründet seyn. Ich berufe mich auf dasjenige, was ich hievon in meinen Anmerkungen über den Aristoteles gesaget habe.

§. 8.

Wie der alten Comödie die Macht genommen wurde, sich persönlicher Anzüglichkeiten zu bedienen, sollen an ihrer Stelle die Satyren eingeführet worden seyn. **Akron** schreibt sie dieser Bewegungsursache zu, und giebt den **Kratinus**, als den ersten Urheber an. Es ist dieses aber von einer größern Vollkommenheit die satyrischen Stücke zu verstehen, denn sonst ist die Satyre gleichen Ursprungs mit der Tragödie und Comödie. Weil man nämlich übel nahm, daß dem Lobe des Bacchus durch die redende Person etwas entzogen ward, so führte man die Satyren, als Bediente des Bacchus ein. Die Vorwürfe dieser satyrischen Stücke waren ihren Namen gemäß. **Diomedes** saget: Satyrica est apud Graecos fabula, in qua item tragici poetae non reges aut heroës, sed Satyros induxerunt ludendi causa jocandique.

§. 9.

Ich darf von den Stücken des römischen Theaters nicht ausführlich handeln. Alle ihre Stücke waren nur Nachahmungen der Griechen. Zwar hatten dieselben gleich im Anfange schon ziemlich viel Regelmäßigkeit, allein dieses rührete daher, weil die Trauerspiele und alle Stücke der Bühne bey den Griechen erfunden worden, und folglich nur allmählig ihre Vollkommenheit erlanget, da hingegen die Römer die Muster der Griechen schon vor sich hatten.

§. 10.

Die Personen des Theaters bestunden aus dem Chore, und den handelnden oder spielenden Personen. Von dem Chor habe ich in meinen Anmerkungen über den Aristoteles zureichend geredet. Die spielenden Personen unterzogen sich den Schauspielen zuerst freywillig, nächstdem aber hielt die Obrigkeit die spielenden Personen auf ihre Kosten. Alle

spielende Personen bedienten sich der Masken, und zwar ursprünglich aus einer gedoppelten Ursache. 1. Die Alten hatten keine weibliche Acteurs, weil aber doch bisweilen in den Schauspielen Weiber vorgestellet werden mußten, so half man sich durch die Masken. 2. Man zog zuerst lebende und bekannte Personen durch. Um sie den Zuschauern desto kenntlicher zu machen, bediente man sich solcher Masken, die die Gesichtsbildung der vorgestellten Leute aufs natürlichste ausdrückten. Da die persönlichen Anzüglichkeiten abgestellet wurden, suchte man die Leidenschaften und Stände der Menschen durch Masken abzubilden, und kenntlich zu machen: welches zum Theil wegen der Größe des Theaters und der weiten Entfernung vieler Zuschauer nothwendig war, damit sie aus dem bloßen Anblicke der Person seine Person und Charakter wahrnehmen konnten. So brachte **Neophron** zuerst die Maske eines Schulmeisters auf die Bühne, und **Aeschylus** trunkene Leute.

In den Tragödien waren die Masken noch aus einer andern Ursache nothwendig. Schon damals machte man sich von seinen Vorfahren und der Vorwelt überhaupt einen höhern Begriff, als etwan in der Wahrheit gegründet seyn mochte. Man glaubte insbesondere, daß die Helden des Alterthums viel größer gewesen, als die Menschen in den nachfolgenden Zeiten. Diese Helden wurden in der Tragödie aufgeführet, man suchte daher, ihnen die Acteurs durch ungeheure Masken, und den berühmten Cothurn so viel möglich ähnlich zu machen.

Die Materie der Masken, da sie erst von Baumrinden, demnächst von Leder oder Holz waren, und ihr Unterscheid, da sie entweder komische, tragische, satyrische und orchestrische waren, gehöret nicht eigentlich zum Wesen des Theaters, und war auch bey den Alten willkührlich. Eben so wenig waren die Kleidungen der spielenden Personen einer-

ley, sondern richteten sich nach den veränderlichen Kleidertrachten der verschiedenen Zeiten und Nationen.

§. 11.

Herr Boindin g) hat von den Gebäuden des Theaters der Alten gründlich gehandelt; der Riß, der sich in der deutschen Ausgabe findet, drücket dieselben ziemlich genau aus, und weiß ich wenig zu demselben hinzuzusetzen. Ich habe also gut gefunden, meinen von den Gebäuden des Theaters der Alten schon verfertigten Riß, zu unterdrücken, und den Leser auf die Abhandlung des Herrn **Boindin**, und den **Vitruv** selbst zu verweisen.

g) Memoires de l' Acad. des belles Lettres. T. I.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Cs

X III .88

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Aristoteles,

Aristoteles' Dichtkunst

Hannover 1753

A.gr.b. 670
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10234945-4
VD18 14790424-001